



Mus. Th. 2560

~~41~~

Pohl

20

268-279

<36601537200012

<36601537200012



Bayer. Staatsbibliothek

Ferdinand Pfohl

Die moderne Oper

Leipzig.

Carl Reissner.

494 F

201



Peter Corneli

DIE
MODERNE OPER.

VON
FERDINAND PFOHL.



LEIPZIG.
VERLAG VON CARL REISSNER.
1894.



VORREDE.



Die Strahlenbrechung der Kunst Wagner's im künstlerischen Schaffen der Gegenwart zu zeigen und zugleich ein farbenreiches, lebensvolles und treues Bild der modernen musikalisch-dramatischen Composition aufzurollen, stellt sich das vorliegende Buch als Aufgabe. Ihre Lösung war mit mancherlei inneren und äusseren Schwierigkeiten verknüpft. Ein altes deutsches Sprichwort sagt, dass Jeder das Recht habe, von seinesgleichen gerichtet zu werden. Also: der Musiker vom Musiker. Ich stehe durchaus auf dem Standpunkt, dass ausschliesslich der Musiker, der Tonkünstler im weiteren Sinne des Wortes, als der berufene musikalische Kritiker zu gelten habe; das Kunsturtheil des Musikers über seine Kunst, dieses Zusammenwirken der Bildung und der angeborenen Begabung, gleicht dem Spiel der Magnetnadel: mag diese Schwankungen und Ablenkungen unterworfen sein, sie kehrt doch immer wieder in ihre natürliche Lage zurück, dem Pol sich zuwendend. Ob

nun die Magnetnadel meines musikalischen Urtheils Störungen, und welchen Abweichungen vom Pol des unveränderlich Wahren sie unterworfen war, wage ich nicht zu entscheiden; und wenn Andere diese Entscheidung zu treffen beliebten, so setze ich dem Zweifel an der Zuverlässigkeit meiner Magnetnadel ein bescheidenes Misstrauen in die tadellose Funktion ihrer Magnetnadeln entgegen. Wie es der Musiker in mir war, der über die Musiker und die Kunst sprach, so wünsche ich, indem ich die Wohlthat des alten deutschen Sprichwortes für mich in Anspruch nehme, dass mein Buch die sämtlichen deutschen Nichtmusiker zwar lesen, dass aber nur die Musiker darüber sprechen, darüber richten mögen.

Die äusseren Schwierigkeiten, die sich der Lösung meiner Aufgabe, die moderne Oper ihrem Wesen und ihrem Inhalt nach zu schildern, entgegenstellten, gipfelten in dem misslichen Umstand, dass die Orchester - Partituren neuer musikalisch - dramatischer Werke fast ausschliesslich nur dem Opern-Dirigenten zugänglich sind. Das Unzureichende eines Clavierauszuges als Ersatz der Orchesterpartitur kann wiederum nur der Musiker in der ganzen Pein des Nothbehelfes empfinden. Ich möchte es nachdrücklich betonen, dass ich die im Folgenden besprochenen Werke nicht als Papierstudien, sondern in der Vollkraft der scenischen Darstellung auf mich wirken liess. Die erhaltenen, intensiv-lebensvollen Eindrücke wurden mir der Grundriss, auf dem ich mit einiger Aussicht, das Rechte zu treffen, zu bauen unternehmen durfte.

Ich habe versucht, die Handlung sowohl, wie auch die Musik eines jeden dieser Werke in lebendigster Darstellung zu schildern; dem scenischen Theil einen breiten Raum zu gönnen, schien mir schon deswegen geboten, weil allein durch diese anschaulich-plastische Schilderung, durch diese Neuinscenirung des Sujets, dem Leser die Möglichkeit sich eröffnete, die Handlung in ihrer dramatischen Perspektive zu erfassen. Der junge Musiker, der Operncomponist, dürfte aus dieser Art der Darstellung doch vielleicht einen Nutzen für das eigene Schaffen ziehen, wäre es auch nur die negative Erkenntniss, am abschreckenden Beispiele gelernt zu haben, wie er es nicht zu machen hat. Da der Stoff in seiner Ueberfülle unmöglich in einem handlichen Bande untergebracht werden konnte, so beabsichtigt der Verfasser, in einem der Zukunft vorbehaltenem zweiten Bande alle jene Opern zu schildern, die hier lediglich aus äusseren Gründen übergangen werden mussten, also die Musikdramen der Rubinstein, F. Draeseke, C. Schroeder, P. Umlauf, E. d'Albert, P. Geissler, H. Zöllner, J. Forster, R. Strauss, E. Kretschmer und F. Weingartner, um nur einige der Tonkünstler zu nennen, die entweder für die Pflege der Gattung schon Bedeutung erlangt haben oder als Zukunftsmusiker eine Rolle zu spielen versprechen.

Hamburg, Ostern 1894.

Ferdinand Pfohl.

INHALT.

	Seite
Vorrede	V
I. Die moderne Oper	I
II. Peter Cornelius und „Der Barbier von Bagdad“ . .	24
III. Die Spätromantik und die Nachblüthe der grossen Oper	59
IV. Verdi	158
V. Der Verismus und sein Gefolge	190
VI. Die komische Oper	316
VII. Die volksthümliche Richtung	356



I.

Die moderne Oper.

Lichtstrahlen aus fernem, rätselhaften Aether zaubern auf unserer Netzhaut das flimmernde Bild eines Sternes hervor, obwohl der Lichtborn, dem sie entquollen, längst versiegt und der Fixstern, der sie einst in den unendlichen Weltraum entsendet, seit Aeonen erloschen ist.

Die moderne Oper! Das Schlagwort wird so oft ausgesprochen. Giebt es überhaupt eine moderne Oper? Existirt sie? Ist sie am Ende nicht ein Märchen, jenen Sternen zu vergleichen, jenen schönen optischen Täuschungen, die uns eine Gegenwart glauben machen wollen, während hinter ihren Lichtstrahlen, diesen letzten Zuckungen einer sterbenden Welt, die öde Leere des ungeheuren Nichts gähnt und das „Es war einmal“ der Vergangenheit sich verbirgt?

Die moderne Oper! Wir wollen uns diese vielgebrauchte Bezeichnung doch etwas näher ansehen. Vor Allem: was heisst „Modern“? Wir gebrauchen den Begriff „Modern“ als eine Qualität des Raumes, der Form und des Inhaltes.

Als eine Qualität des Raumes bedeutet „Modern“ den für den Charakter einer Culturepoche zufällig bezeichnenden Ausdruck. In diesem Sinne waren modern etwa die gelben Krokosmäntelchen der atheniensischen Hetären, die Ehescheidungen des späteren Roms, die Kreuzzüge, die Geldpapierscheine und Assignaten zur Zeit des Ausbruchs der grossen französischen Revolution, die Romantik der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, die Elemente der Hegel'schen Philosophie, die Symphonieen eines Anton Eberl, des längst vergessenen Nebenbuhlers Beethovens, die Musik Meyerbeers, Schopenhauer und Friedrich Nietzsche: alle diese Erscheinungen fallen unter den weiten, dehnbaren, in Umfang und Inhalt ewig wechselvollen Begriff des Modernen.

„Modern“ ist der für einen Zeitraum charakteristische Ausdruck; modern ist das Parfum einer Culturepoche; modern ist die Formel für eine Zeit, ihr Monogramm. Indem wir Menschen von heute, wir „οἱ δὲ νῦν“, um eine Bezeichnung Plutarchs zu gebrauchen, den Begriff Modern im Sinne der Zeitbestimmung fassen, betonen wir unser Gegenwartsbewusstsein und bringen damit den Gegensatz

zum Gestern, zur Vergangenheit, deutlich und klar zum Ausdruck. In diesem Sinne äusserlicher Zeitbestimmung wäre nun unter moderner Musik jede zu verstehen, die in unserer Zeitepoche geschrieben wird. Da aber die Bildner und Theilhaber einer jeden Cultur den Uebergangsphasen des Modernen von Gestern zum Modernen von Heute sich nicht entziehen können, da ferner das Moderne nicht eine generalisirende Macht ist, die allen Atomen der Cultur dieselbe Bewegungsrichtung und dieselbe Schwingungsperiode verleiht, so ergibt sich ohne Weiteres die Gewissheit, dass in diesem Medium des Modernen sehr wohl Menschen zu leben vermögen, die noch einer zurückliegenden Zeit angehören und mit ihren besten Kräften in dem Boden einer versinkenden Cultur wurzeln, mit dem zugleich auch sie versinken. Man darf die Möglichkeit nicht leugnen, dass auch heute noch Symphonieen im Stile eines Anton Eberl, wie sie zur Zeit Beethovens modern waren, geschrieben werden. Das Kunstleben der Gegenwart hat oft genug Werke entstehen sehen und sieht sie noch täglich entstehen, die in ihrer greisenhaften Physiognomie, in ihrem veralteten Typus von einer längst entschwundenen Zeit erzählen. Da man ein Kunstwerk von solcher Art dem künstlerischen Bewusstsein der Gegenwart ebensowenig als eine Blüthe der „modernen Kunst“ einzupflanzen und zu assimiliren vermag, als der Lebende

einem galvanisirten Todten die Hand zum Freundschaftsbunde zu reichen sich entschliessen wird, so ergiebt sich die gebieterische Nothwendigkeit, den Begriff des Modernen von der Zeitbestimmung zu emancipiren und ihm durch das ausschlaggebende Anrecht, das Inhalt und Form an ihm besitzen, schärfer zu umgrenzen. Inhalt und Form sind der Kern und die Schale des Modernen. Das Moderne wird in diesem Sinne ein ästhetischer Charakter.

In der Auffassung der Gegenwart und der Menschen von Heute ist lediglich jene Musik modern, die in Inhalt und Form der in sich geschlossene Ausdruck unseres Empfindens ist. Unser Empfinden, das moderne Fühlen, ist ein unendlich vielfältiges; in tausend feinsten Abstufungen verzweigt es sich; in seinen Stärkegraden abhängig von der hochgesteigerten Erregbarkeit eines bis zur empfindlichsten Reagenz gelangten Nervensystems, im höchsten Maasse beweglich, auf das Leichteste verschiebbar, grellen Contrasten zuneigend, wird es trotzdem selbst noch in seinen naiveren Accenten von dem geistigen Wesen der Zeit beeinflusst. Bis zum Aetherischen, bis zum Durchgeistigten, Körperlosen verfeinert, bis zum derb Sinnlichen, greifbar Materiellen vergrößert, kennt es Stimmungen von wunderbarster Mischung, wie sie dem vorigen Jahrhundert noch gänzlich fremd waren. Naivetät und Müdigkeit, Kraft und Erschlafftsein, tiefinnerliche Sehnsucht nach Tod

und Erlösung, verzehrende Begierde zu leben und zu geniessen, leidenschaftlicher Hang zum Gold, zur Lust und die Freude an der poetischen Maskirung aller Kräfte des Lebens, an der Symbolik, die dem angeborenen Zuge des Menschen zum Geheimnisvollen entgegenkommt und auf dem Umwege über die Mystik zur Religion hinleitet, das sind einige der Gegensätze, in denen sich das moderne Empfinden auslebt.

Der Inhalt des Modernen ist das Leben und einzig und allein dieses ist es, das auch der modernen Kunst den Inhalt giebt; das Leben ist das Moderne. Da dieses Leben aber selbst nichts anderes als eine unendlich reiche Gliederung des Ewig-Menschlichen darstellt, so wird das Ewig-Menschliche auch zum Ewig-Modernen.

Wie der Mensch Ziel und Maass aller Kunst ist, so ist der moderne Mensch Ziel und Maass der modernen Kunst.

Der Mensch und das Leben: damit ist der Inhalt aller modernen Musik ausgesprochen. Im weiten Gebiete der absoluten Musik war es Beethoven, der zuerst mit bewusster Absicht das Leben in den Kreis seiner künstlerischen Darstellung zog. Die „heroische Symphonie“ kennzeichnet die Wendung in der künstlerischen Entwicklung dieses Genius, der fortan das grosse Thema nicht mehr aus den Augen verlor und mit seiner „Neunten Symphonie“ von unver-

gleichlich grossartigen Gesichtspunkten aus das Leben als den gewaltigen Kampf des Ewig-Menschlichen gegen das Schicksal zu schildern unternahm.

In dieser reinen Betonung des Ewig-Menschlichen liegt auch der Triumph, das Ewige, das Unvergängliche der Beethoven'schen Symphonieen. Indem Beethoven der Symphonie einen grossen Inhalt gab, führte er das symphonische Genre einer hinreissenden Vollendung entgegen: Die Ausdrucksfähigkeit der absoluten Musik hatte aus ihrer innigen Berührung mit dem Leben, mit dem Menschen und seiner Empfindungswelt eine nie geahnte Steigerung erfahren. Diese innige Berührung mit dem Leben, dieses volle Liebesumfängen des Ewig-Menschlichen wollte der dramatischen Musik trotz verschiedener Annäherungen an das Rein-Menschliche lange nicht gelingen. Die Oper, in der grossen Mehrzahl ihrer Erscheinungen, drehte sich ewig im engen Kreise der Götterfabel, der Anekdote und der Buffonerie. Das Rein-Menschliche drängte nur unbewusst, in einzelnen Herzenstönen, die vom Conventiellen bald wieder erstickt wurden, zum Durchbruch; es blieb im Einzelfalle immer persönlich-individuell. Beethoven war auch hier wieder der grosse Pfadfinder. In seiner Leonore tritt uns ein Wesen höherer Art entgegen. Das ist keine Opernfigur mehr, mit Gefühlen wohl gepolstert. Die erschütternden, das tiefste Herz bewegenden Accente des Ewig-Mensch-

lichen sind es, die dem Munde Leonorens entquellen und gleich Donnerworten unser Empfinden aufwühlen. Das grosse hier gegebene Beispiel blieb indessen vereinzelt.

Während Beethoven das Leben von oben, aus olympischer Höhe betrachtete und erfasste, bereitete sich im Stillen, in bescheidenen Werken eine entgegengesetzte Betrachtung des Daseins vor: das Leben der niederen Schichten des Volkes war es, aus dem die dramatische Kunst ihre Stoffe zu nehmen sich entschloss. Indem sie die Darstellung plumper bäurischer Derbheiten, ungeschlachten Humors, wie sie z. B. in Schenks „Dorfbarbier“ fast noch die ganze Handlung bestreiten, allmählich durch eine veredelte Volksthümlichkeit ersetzte, bereitete sie das Erscheinen jener Oper vor, in der die Volksthümlichkeit aus einem äusseren Element, das für Haltung Zuschnitt und Farbe maassgebend war, zu einer inneren Daseinsbedingung vertieft, zugleich zur Seele eines bedeutungsvollen Kunstwerkes sich verinnerlicht hatte. Diese Oper war Webers „Freischütz“. Sie bedeutet die bewusste Einführung des volksthümlichen Elementes als einer niederen Erscheinungsform des Rein-Menschlichen in die dramatische Musik edlen Stils. Dieses volksthümliche Element, das als primitive Kunstform im Volksliede in reichster Fülle vorhanden war, wurde für die Folgezeit von grösster Bedeutung: nicht nur

die dramatische Musik in Deutschland, Frankreich und Italien, auch die reine Orchestermusik schöpfte aus dem unversieglich sprudelnden Quell des Volksthümlichen und stärkte an ihm ihre schwindende Schaffenskraft. In unserer Zeit sind es vor allem die cyklischen Formen der Suite und der Serenade, die der befruchtenden Berührung mit volksthümlichen Elementen eine neue Periode der Blüthe und des Aufschwungs zu danken haben.

Aber nicht nur der Inhalt allein giebt der modernen Kunst die Eigenart, das Gepräge; nicht im Inhalt allein liegen die Kriterien des Modernen. Die musikalische Kunst, die Jahrhunderte hindurch nichts anderes als ein erlernbares Spiel mit Formen gewesen und in den Meisterwerken der vorbeethovenischen Instrumentalperiode den Sieg eines langsam aber stetig entwickelten, historisch gewordenen und in der Symphonie Haydns zur höchsten Vollendung gediehenen Formenschema feierte, sie bedarf wie alle sinnlichen Phänomene einer Erscheinungsbedingung. Die musikalische Form war lange Jahre hindurch der Zankapfel der praktischen und der gelehrten Musiker. Indem die gelehrten Musiker, die Musikästhetiker, aus der Formengebung der klassischen Meister dazu gelangten, ein für alle Ewigkeit gültiges Formendogma aufzustellen, indem sie gegen jene von den schaffenden Künstlern, die diesem Dogma trotzend von der klassischen Formen-

schablone sich befreien, von ihrem erhabenen Katheder aus den Bannstrahl schleuderten, schlugen sie dem ewig waltenden Gesetz der Weiterbildung, der Fortentwicklung in's Gesicht. Wie alle Erscheinungen des Lebens, so entspringen auch die Kunstformen einem unaufhaltsamen, rastlosen, zu Ewigkeiten hinleitenden Culturfortschritt. Dieselben Bedingungen, die im Werden, Sein und Vergehen der physischen Welt ihre blinde Macht offenbaren, dieselben ehernen Gesetze, nach welchem im Kosmos Sonnen aufflammen und Planetensysteme in Trümmer zersplittern, dieselben Gesetze eines grandiosen aus sich selbst ewig sich erneuernden Lebensprozesses sind es auch, unter deren Zwang Kunstformen entstehen und vergehen. „Alles was entsteht, ist werth, dass es zu Grunde geht.“ Kunstformen sind historisch geworden, also vergehen sie. Chronos verschlingt seine eigenen Kinder. Im breiten Strom der Zeiten sind Völker untergegangen, in den Oceanen sind Welttheile versunken. Und eine Sonatenform sollte ewig sein?? Es ist bezeichnend für die Kurzsichtigkeit unserer ästhetisch gebildeten Musiker, in jedem Symphoniesatz, in jeder Opernouverture die Form des ersten Sonatensatzes als ein unbedingt nothwendiges Postulat für diese Kunstformen hinzustellen. Ein allgemein gültiges Formendogma lässt sich überhaupt nicht aufstellen.

Für die moderne Musik ist diejenige Form die allein berechtigte und vollkommene, die dem Inhalt, dem Gedanken, am Vollendetsten und am Ausdruckvollsten in die Erscheinung zu treten ermöglicht. Welche unendliche Fülle von musikalischen Gedanken ist in der schaffenden Phantasie der kommenden Künstlergeschlechter im Keime vorhanden! Sollen alle diese Keime sich zu Buchen, zu Eichen, zu Lilien entwickeln? Kennt die Natur nicht unzählige Formen? Lässt sie aus dem Weizenkorn ein Farrenkraut hervorspriessen? Wie thöricht wäre es, von der Natur eine einheitliche Uniform aller ihrer Erscheinungen zu fordern. Jeder musikalische Gedanke ist ein Individuum; jeder hat infolgedessen seine ureigene Form, die nur ihm allein zukommt, die nur ihm allein gestattet, seine Eigenart, sein Wesen, seine Subjectivität in ihrem ganzen Umfange zur Geltung zu bringen. Die moderne Musik fordert die vollste, uneingeschränkste Freiheit der Formengebung. Fern von jeder Convention, frei von aller Ueberlieferung, frei von jedem aus der Abstraktion sich ergebendem Zwange, in vollster Natürlichkeit und Schönheit wachse die musikalische Idee, dieses feingeistige Individuum. Es giebt nur ein Gesetz, das die Formengebung auch des modernen Kunstwerkes anerkennen muss, nur ein Dogma, dem die Natur und das Leben sich widerspruchslos beugen und dieses Eine ist der Contrast, der Wider-

spruch, die Wirkung des Gegensatzes. Die grosse Weisheit des griechischen Philosophen Heraklit, dass der Streit der Vater aller Dinge sei, ist auch die grundlegende Wahrheit der modernen musikalischen Formenästhetik.

Formen veralten wie Kleiderschnitte, wie Moden. Das wissen die Maler, das weiss der Plastiker. Die Nacktheit ist das Zaubermittel, mit dem diese Künstler dem Altwerden ihrer Kunstschöpfungen vorzubeugen suchen. Es giebt einen absolut idealen Grad des künstlerischen Ausdrucks. Diesen idealen Ausdruck des Darzustellenden erreicht der plastische Künstler, indem er den Menschen, diesen höchsten Träger des specifischen Gedankens der Plastik, nackt darstellt: die Form wird hier zum vollendeten Ausdruck des Gedankens. Diese Schönheit des Nackten gilt im übertragenen Sinne auch für die musikalische Kunst. In der höchsten Freiheit, die die moderne Musik für ihre Formengebung fordert, liegt aber auch der strengste Zwang in der Wahl der Form, wenn dort von einer Wahl die Rede sein kann, wo der musikalische Gedanke einzig und allein auf einen Ausdruck sich angewiesen sieht, der alle Fasern seiner Wesenheit zusammenfasst.

Das Alpha und das Omega der modernen dramatischen Musik im Sinne der eindringlichsten Ausdrucksfähigkeit, des tiefsten, wahrsten und innerlichsten, von aller Convention losgelösten Empfindens

unserer Zeit, im Sinne einer vollständig ursprünglichen, lediglich aus ihrem Inhalt heraus bestimmten Formengebung ist das Musikdrama Richard Wagners. In allen seinen Dramen behandelt Wagner mit wunderbarem Tiefsinn und in stets verschiedener ethischer Perspektive das grosse, echt moderne Problem der Erlösung; dieser ewig-menschliche, ewig-moderne Gedanke ist das erhaben feierliche Grundthema, auf dem in der Kette seiner Dramen, vom „Holländer“ angefangen bis zum „Parsifal“, grandiose Variationen aufgethürmt sind. Den Gipfel seines Schaffens und den höchsten Ausdruck der modernen Empfindung hat der Meister von Bayreuth in seiner colossalen Trilogie „Der Ring des Nibelungen“ und in „Tristan und Isolde“ erreicht. Die Accorde, die er in diesen Riesenwerken erklingen lässt, sind ein Niederschlag der gesamten unendlichen Fülle des modernen Fühlens und Denkens, wie ihn keine andere als die musikalische Kunst zu erzeugen vermocht hat. Ein deutscher Philosoph*) hat die Nibelungentrilogie treffend ein Zeitgedicht genannt, das für die geistige Cultur unseres Jahrhunderts ebenso erschöpfend charakteristisch ist, wie etwa die Divina comedia für das Zeitalter Dante's. Es existirt in der gesamten Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

*) Moritz Wirth.

— den „Faust“ Goethe's ausgenommen — in der That kein Werk grossen Stils, das mit seinen der wunderbar innigen Vereinigung des grossen Dichters, des grossen Musikers und des tiefen Denkers entstammenden Accenten in ähnlicher Weise den innersten Lebensnerv unserer Zeit berührt, wie Wagners Nibelungen, dieses gigantische, erschütternde, eine Welt in Trümmer schlagende und eine neue Welt gebärende Werk. Holländer — Tannhäuser — Lohengrin, die romantische Trias unter den Werken Wagners, sind trotz ihres echt modernen Grundgedankens weit weniger modern als man glaubt. Die Romantik ist nicht mehr modern; da die Daseinsbedingungen der Romantik durch den grossen politischen Umschwung in der Geschichte Deutschlands ausfielen, verkümmerte auch die Passion an der Romantik selbst, deren Blüthe in die vormärzliche Zeit, also in eine Periode der politischen Unfreiheit und der tiefen Ohnmacht des Vaterlandes fiel, wo sie die Rolle der Trösterin in den vom Druck der äusseren Verhältnisse niedergebeugten Gemüthern zu spielen hatte.

Das Moderne im „Lohengrin“ liegt nicht in der Sage, obwohl sie Wagner mit dichterischer Genialität in die Sphäre der rein-menschlichen Empfindung hineinzuleiten wusste. Den modernen Charakter dieses Schwanenliedes der Romantik besiegelt vielmehr die musikalische Eigenart des Werkes: ihr Stimmungs-

zauber, das völlig Neue des musikalischen Ausdrucks, der Melodik und der Harmonik. Denn das Neue ist im hervorragenden Maasse auch das Moderne, eine Wahrheit, die durch die Entdeckung Amerikas im Grossen und seitdem durch unzählige Ereignisse des Alltagslebens im Kleinen stets vom Neuen bewiesen worden ist.

Es ist mehr als seltsam, dass man das Neue seiner Kunst Wagner zum Vorwurf gemacht hat. Vor hundert Jahren hat man Mozart wegen seiner gnadenvollen Melodik, seiner „Cantabilität“ wegen verunglimpft. Den Ruhm dieses Vorwurfs hat sich ein Kunstweiser Namens Nägeli erworben. Nach den Kunstgesetzen dieses Mannes „muss Mozart ein unreiner Instrumental-Componist genannt werden, der die Cantabilität mit dem freien instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfache bunte Art vermengte und vermischte, vermöge seiner Erfindungsgabe, seines Ideenreichthums eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineinbrachte, dadurch vielmehr missbildend als bildend, aber mächtig aufregend wirkte!“ Dieser Ausspruch scheint übrigens ein Nachklang an jene berühmte Stelle in Platons „Staat“ zu sein, in der Sokrates von den „neuen Gattungen der Musik“ sagt, „man müsse sich hüten sie einzuführen, als wage man alles dabei: weil nirgends die Gesetze der Musik geändert werden, als nur zugleich mit den wichtigsten bürgerlichen Ordnungen ...“

Giebt es nun in Deutschland ausserhalb der Kunst Wagners eine moderne Oper? Die Frage fordert Nein. Wohl wird in Deutschland viel musicirt. Die deutschen Musiker sind schwerfällig: Ueber die Art, deren die dramatischen Componisten von Heute als eines unverletzlichen Kunstgesetzes, als eines Canons für ihr Schaffen sich zu bedienen haben, gehen die Meinungen auseinander. Quot capita, tot sensus. Die deutschen Operncomponisten — es sind tüchtige, ehrenwerthe Künstler, einige von ihnen haben sogar musikalisches Talent! — ersticken in Erwägungen, in Bedenken. Sie berufen sich stets auf die Lehren der Geschichte; sie schwören gerne auf bewährte Formeln; sie kleben immer an Bauernregeln. Sie componiren nach Recepten des Erfolges. Sie versuchen den grossen Meistern die Kunstgriffe, das Geheimnis mächtiger Wirkungen abzulauschen und sterben darüber. Sie componiren keine Opern, sondern Erfolge. Wie hat es Mozart gemacht? So fragen sie und indem sie leuchtenden Beispielen nacheifern, werden sie zu Knechten des fremden Genius. Sie wissen Alles, was war, was ist und was sein wird und haben darüber das Eine vergessen, dass das Genie unnachahmlich ist. Durch Nachahmung die intensive gewaltige Wirkung des Genius erzeugen, heisst ein Genie durch das andere beweisen.

In der geistigen scheint ebenso wie in der

mechanischen Welt dasselbe Gravitationsgesetz zu herrschen, das der berühmte Physiker Isaac Newton entdeckt und mit mathematischer Schärfe formulirt hat. Den grösseren Massen wohnt die grössere Anziehung inne. Eine Bleikugel, in die Nähe eines Berges, einer Felsenwand gebracht, zeigt eine deutliche Ablenkung von der lothrechten Linie. Ein Talent stürzt in das Genie hinein, wie ein Meteor in die Sonne, in deren Anziehungszone es gelangt. Es geht in dem Genie auf; es schmilzt in ihm und verliert, indem es sich mit einem unendlich kleinen aber wesensechten Theile des Genies identificirt, seine eigene Wesenheit. Oder auch: das Talent wird dort, wo es nicht absorbirt und aufgesogen wird, zum Trabanten des Genius: es umkreist diesen wie der Mond die Erde und leuchtet mit erborgtem Lichte. Das Genie ist etwas Selbstherrliches, in seiner Wesenheit, in seinem Inhalt durchaus Unübertragbares. Die Musikgeschichte weiss von Schulen, die geniale Meister einst in Italien begründet haben, gar artig zu erzählen. Aber sie muss auch zugeben, dass diese Schulen, nachdem sie von ihren Begründern ihre geistige Spitze, ihren Höhenpunkt empfangen hatten, unter den Stilbewahrern, Geisteserben und Schülern der Palestrina, Gabrieli und Scarlatti ihre künstlerische Bedeutung gar bald einbüssten und zur Manier, das heisst: zur Verflachung des Inhalts und des Aus-

drucks herabsanken. Aber jedes Genie führte eine Cultursendung aus. Seine Thaten werden Gemein-
gut. Wenn die ausserordentlichen Neuerungen Richard Wagners in der Orchesterbehandlung und seine grossartige Urbarmachung der lange brach-
liegenden, in den Lehrbüchern der Harmonik als müssiger Ballast mitgeschleppten harmonischen Fruchterde für die practische Composition fast von allen Componisten — gleichgültig, welcher Nation sie angehörten und welche Stilgattung der musikalischen Kunst sie pflegten — mit einer Schnelligkeit aufgenommen wurde, die das bekannte Wort von Proudhon: „Eigenthum ist Diebstahl“ in seiner Umkehrung: „Diebstahl ist Eigenthum“ zeigte, so berechtigt diese keineswegs neue noch überraschende Erscheinung nicht, von einer Schule Richard Wagners zu sprechen. Instrumentation und Harmonik, das sind äussere Elemente der Kunst: sie haben dem musikalischen Gedanken zu dienen. Richard Wagner hat mit seinen genialen Neuerungen eine gebieterische Forderung des Fortschritts, der bald langsam, bald stürmisch sich vollziehenden Weiterentwicklung erfüllt, die dem modernen Empfinden im höchsten Maasse gerecht ward. Es wäre unbillig zu verlangen, dass nach der taghellen Erkenntnis des eminent modernen Charakters dieser Wagner'schen Fortschritte die modern empfindenden und von einem Trieb zur künstlerischen Wahrhaftig-

keit, von dem Bedürfnis nach Einheit des Empfundenen und des künstlerischen Accenten durchdrungenen Musiker sich mit dem modernen Bewusstsein sowohl wie mit ihrem eigenen Fühlen und Denken entzweien und in dem erzwungenen Festhalten an dem Ueberkommenen, bedenklich Abgenutzten, zu einer beleidigenden Missbildung, zur Caricatur der Kunst herabsteigen sollten.

Dass die Mehrzahl der deutschen und der ausländischen modernen Componisten dem Gesetz der geistigen Gravitation folgt, ist natürlich, ist vernünftig. Sie verehren und beten in der Musik Wagners die ideal-moderne Kunst an.

Als Richard Wagner mit seinen modernen Opern hervortrat, hatte sich die Operncomposition alten Stils ziemlich abgewirthschaftet. Die von Weber inaugurierte volksthümlich-deutschromantische Richtung war in den volksthümlichen Opern eines Lortzing einerseits, andererseits in den romantischen Bühnenwerken Marschners zu ihren äussersten Consequenzen gelangt. Die Hinneigung Marschners zu finster-dämonischen Stoffen — ein Atavismus an die Wolfsschlucht Webers — hatte diesen hochbegabten Meister verleitet, mit dem Vampyr einen directen Schritt in die Sphäre des von ästhetischem Standpunkt aus Bedenklichen und Ungesunden zu thun. In der Gestalt des Vampyrs, dieses Scheusals, als dessen Stammesverwandte die allerdings

sagenhaften indischen Thuggs gelten können, wird ein hässliches, grausig pathologisches Problem auf die Bühne gebracht. Ein darüber Hinaus schien unmöglich; eine Weiterentwicklung der Richtung nach der Seite des Furchtbar-Phantastischen hin vollständig aussichtslos. In Lortzing haben die Deutschen einen echt volksthümlichen Geist zu verehren. Aber weniger geschickte Hände als die seinen würden wohl das Schifflein der Volksoper auf den gefährlichen Sand der Banalität und der posenhaften Flachheit gesteuert und dort zum Stranden gebracht haben. Auch die Art Lortzings schien eine Weiterführung in der von ihrem Urheber eingeschlagenen Bahn auszuschliessen. Der musikalische Gott der vierziger Jahre, zu dem ganz Deutschland mit frommem Augenaufschlag hinauf sah, Mendelssohn, hat von einigen Anklängen in Nicolai's „Lustigen Weibern“ abgesehen, auf die dramatische Production so gut wie gar keinen Einfluss ausgeübt. Auch der lyrisch-tiefe, echt deutsche Schumann gewann keine nennenswerthe Bedeutung für das musikalische Drama. Seine Eigenart wurzelte durchaus in der Lyrik; ihrer Influenz begegnet man vielleicht in einzelnen Melismen und rein lyrischen Wendungen; für die Neugestaltung des dramatischen Stils fehlte ihm jegliche Voraussetzung. Das Schaffen Wagners war bis zum „Lohengrin“ ein instinctives; es stand unter dem Zeichen des

1922!
1894!?

Unbewussten. Die Revolution des Jahres 1849 machte Wagner zum Wissenden, zum Seher. Indem er von diesem Augenblicke der Erleuchtung an, die sich bis zum blendenden Glanze der reinsten Erkenntniss steigerte, mit klarstem Bewusstsein seine Riesendramen concipirte und ausgestaltete, schuf er das moderne musikalische Drama, das mit seiner vollständig erschöpfenden Darstellung des Ewig-Menschlichen auf unabsehbare Zeiten hinaus einen sichtbaren Fortschritt in der Entwicklungsgeschichte der Kunst in die Region des Unwahrscheinlichen rückt. Die Kunst Wagners, mag sie im „Holländer“ an die Farbe Marschners und im „Lohengrin“ an die Charakteristik in der „Euryanthe“ Webers anknüpfen, in Wesen und Inhalt ist sie von höchster Ursprünglichkeit.

Einer der geistvollsten unter den politischen Schriftstellern der Gegenwart bezeichnete gelegentlich einmal „Bismarck, Richard Wagner und die Hochalpen“ als das einzig Grosse im Leben eines modernen Menschen. So treffend für ein subjectives Empfinden dieses Wort die Bedeutung des grossen Künstlers klarlegen mag, so wenig liegt in ihm eine Geringschätzung der anmuthigen Thüringer Berge, des deutschen Waldes, der reizvollen Harzlandschaften, der weichen Steppenpoesie. Wer möchte wohl Weber und Mozart entbehren? Wer Marschner und Nicolai? Die Natur monopolisirt nicht. Ihr

Reiz besteht gerade in ihrem unerschöpflichen Reichtum an Formen. Der Gedanke, von den Küsten des Mittelmeers hinauf bis zum farblosen Nordseestrand einen Montblanc an den andern zu reihen, ist ein unerträglicher. Auch hier gilt das Gesetz des Widerspruchs, die Contrastwirkung; genau so wie in der geistigen Welt. Diese Pygmäen von Künstlern, diese Zwerge des Gedankens, die den Erdkreis bevölkern, sind, so überflüssig sie neben den riesenhaften, monumentalen Gestalten wie Wagner und Bismarck erscheinen, unbedingt nothwendig. Die Erfolge ihrer Culturarbeit mögen sich dem Auge entziehen; aber sie sind vorhanden. Wie die Bienen und die Ameisen die befruchtenden Pollenkörner von Blume zu Blume tragen und so den Formenreichthum der Natur mehren helfen, so wirken auch alle diese Hunderttausende von menschlichen Ameisen, von kleinen Geistern, künstlerisch befruchtend auf unsere Cultur. Die Summe ihrer geistigen, ihrer künstlerischen Arbeit ist gleich dem vom Genius geleisteten Schöpfungseffect.

Die Culturthätigkeit dieser kleinen Geister gleicht aber auch der still-geheimnissvollen Arbeit, die in der Tiefe des Oceans die Corallen verrichten; unermüdlich bauen und schaffen sie, aus purpurner Tiefe streben sie hinauf zum Licht. Mag an ihren scharfen Klippen manches Schiff, manche Indivi-

dualität zerschellen, bevor sie in breiten Inselbänken aus dem Meere hervorragen, endlich aber wölbt sich der Himmel sonnig über ihnen und ein tropischer Zeugungstrieb schmückt sie mit Palmen und der üppigen Pracht einer in Fruchtbarkeit strotzenden Fauna. So hat auf den steineren Corallenbänken des Conventuellen Hermann Goetz den festen Untergrund gefunden, auf dem das herrliche Talent dieses leider so früh in's Grab gesunkenen Künstlers fruchtbar werden konnte; freilich, von ferne her traf das Meeresrauschen Wagner'scher Harmonien sein lauschendes Ohr. In reicher Schöne spross seine Oper „Die Bezähmung der Widerspänstigen“ aus dem Corallenboden hervor.

Die Influenz des Wagner'schen Geistes durchdringt die gesammte feinere geistige Cultur; Wagner hat der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts den Stempel seines Genies aufgedrückt. In diesem Zeitraum sollte es nur einem einzigen musikalischen Dramatiker gelingen, der Anziehung dieses übermächtigen Geistes sich zu entziehen und wenigstens am Anfange seiner Musiker-Laufbahn ein Kunstwerk von glänzender Ursprünglichkeit zu schaffen; vielleicht gelang das Unmöglichscheinende dem Künstler lediglich darum, weil er in diesem seinem Werke auf jede intimere Fühlung mit dem modernen Empfinden im Wagner'schen Sinne Verzicht geleistet und die Fähigkeit des Musikers an

einem Stoffe erprobt hatte, dessen Natur weit abseits des modernen Musikdramas liegt. Dieser Musiker ist Peter Cornelius, sein Werk die komische Oper „Der Barbier von Bagdad“.





II.

Peter Cornelius

und

„Der Barbier von Bagdad“.

Peter Cornelius wurde am Weihnachtsabend des Jahres 1824 in Mainz als Sohn des Schauspielers Karl Cornelius geboren; unter sechs Kindern das dritte. Er zeigte frühzeitig musikalische Begabung, die sich während der schon im zarten Alter gepflegten Sing- und Geigenstunden mit Sicherheit äusserte; dass der 7jährige Knabe bald Vogelstimmen zu notiren verstand, war gewiss eine merkwürdige Talentprobe. Aber der Vater wollte aus dem Knaben etwas ganz anderes machen als einen Musiker; dass die holden Uranfänge einer Pastoralsymphonie und die trauliche Poesie des Waldwebens dem kindlichen Kunsteifer des Knaben eine bestimmte Richtung, seinem Vermögen sich mitzu-

theilen einen kräftigen Impuls gaben, duldete man gerne; aber nicht bei Vogelstimmen sollte Peter stehen bleiben; nicht das wonnige Lallen der Finken und Amseln galt es fürder nachzuahmen; Menschenstimmen sollte der Knabe reden lernen, den Finkenschlag sollte er mit den Accenten der Leidenschaft vertauschen, den Waldboden mit grünen Bäumen sollten die Bretter mit der gemalten Welt ersetzen: mit einem Wort, Peter sollte Schauspieler werden. Und auf die Erreichung dieses Zieles wurde mit allen Kräften hingesteuert. Seine musikalische Ausbildung war unterdessen so weit gediehen, dass der Knabe bei einer Reise des Mainzer Orchesters nach London als zweiter Geiger Anstellung fand und als solcher sich durch seine respectable Verwendbarkeit nützlich machte. Von London zurückgekehrt, wagte Peter auf dem Hoftheater in Wiesbaden seine ersten dramatischen Versuche; dreimal erschien er auf den Brettern und dreimal hatte er das grosse Glück, durchzufallen. Dieses „Glück“ war schmerzlicher für den Vater als für den Sohn, der in der Musik Trost für sein Missgeschick und damit die Ueberzeugung gewann, fortan nur der Pflege seines musikalischen Talentes die sorgfältigste Aufmerksamkeit schenken zu müssen. Und so geschah es. Von diesem Augenblicke an ist sein Lebensgang der eines deutschen Musikers: Selbstüberwindung, Entbehren, Dornen und Steinwürfe. Der Vater

war 1843 in Wiesbaden gestorben. Der berühmte Maler Cornelius nahm sich seines Neffen in väterlich freundschaftlicher Weise an: er liess ihn nach Berlin kommen und gab ihm Dehn zum Lehrer, der den jungen Mann in alle Geheimnisse des Contrapunktes einweihte. Mit ausserordentlichem Eifer, täglich 4—5 Stunden und halbe Nächte hindurch brütete Peter über harmonischen und contrapunktischen Problemen. Das „res severa verum gaudium“ war der Wahlspruch seiner Lehrzeit. Compositionen strengen Stils füllten seine Mappe: ein vierstimmiges Miserere in 10 Sätzen, ein Trio, ein Clavierquartett und ein — missglückter Heirathsversuch sind die Früchte jenes Jahres. Ein zweites Trio, eine Elegie und dreissig Canons für Frauenstimmen, ein Canon zu 8 Stimmen, in dem ein zweiter Chor dem ersten in der Gegenbewegung folgt, Sonaten und mehrere andere Compositionen entstanden im Jahre 1847. Bis 1852 blieb Cornelius in Berlin „in hemmender und widriger Behaglichkeit in Winkelverhältnissen“. Bei den Leuten, die wie jene des damaligen Berlin, in Rücksichten verbissen waren, gefiel es ihm nicht länger. Er schnürte also sein Bündel und machte eine secessio in montem sacrum, eine Auswanderung auf den heiligen Berg. Dieser mons sacer, dieser heilige Berg war Weimar, war Franz Liszt, der vor Kurzem die Welt noch als Pianist in Staunen gesetzt hatte und sie in diesem Staunen erhielt, in-

dem er das Werk eines verbannten Revolutionärs, von dem man sich Wunderdinge erzählte, auf der Weimarer Hofbühne zur Aufführung brachte. Dieser Revolutionär war Wagner der Grosse, sein Werk „Lohengrin“. Peter ging nach Weimar und bat sich von Liszt, als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und gütigem Menschen, ein freies Urtheil über seine Begabung und seine Compositionsversuche aus. Liszt nahm den von dem Maler Cornelius und von dem Dichter Eichendorff empfohlenen Kunstjünger mit der ihm eigenthümlichen nie sich erschöpfenden Freundlichkeit auf und setzte den jungen Tonkünstler, dessen Compositionen freilich vom Schulstaub grau waren, einem reinigenden und kraftspendenden Bade aus, indem er den neuen Geist einer neuen Zeit vor der Seele des Novizen heraufbeschwor. Wie mochte der junge Cornelius staunen, als er zum ersten Male den „Tannhäuser“, den „Lohengrin“ hörte! Ergriffen und überwältigt von den gänzlich neuen, blendenden und verwirrenden Eindrücken dämmerte in ihm die Erkenntniss empor, dass er bisher in seinem Kunstschaffen todten Schemen nachgejagt. Welch' andere Kunstprinzipien waren es, die ihm aus der Kunst Wagners entgegenlebten, welch' andere Formen, welch' anderer Ausdruck! Alles war so neu, so ganz verschieden von dem, was er bisher gelernt, was man ihm bisher vorgesetzt hatte! Er ging in sich, suchte in seinem

Herzen nach Vertiefung, nach Wahrheit, nach Inbrunst. Er fühlte sich klein und winzig; er erschien sich selbst als Mensch zweiter Ordnung, als Nebenmensch. Sein Ziel war es aber, ganzer Mensch zu werden. Seine ersten Lieder entstanden in jener Zeit: „Da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war“ — so schreibt Cornelius in seiner Autobiographie — „eine junge Dame, die spielt sehr schön Clavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt ich denn später, vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. So schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht grösser sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben liess. Der Dichter in mir war unter grossen Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher, da kam nun das Glückskind, das von Beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichtermusiker. Mein Opus 1 war da!“

Unterdessen strebte Cornelius nach einer selbstständigen Stellung; er bewarb sich um das Amt eines Dirigenten der Mainzer Liedertafel; aber auch hier muss er abermals als schlechter Schauspieler aufgetreten sein, da ihm dasselbe Loos wie einstmal auf der Bühne beschieden war. Er fiel mit seiner Bewerbung durch. In Weimar, wo er zunächst blieb, beschäftigte er sich mit Studien; er las die

Schriften von Berlioz und Wagner, übersetzte die literarischen Arbeiten Liszts, schloss mit H. v. Bronsart und Tausig Freundschaft, baute Luftschlösser, schmiedete Pläne und gab in seinen freien Stunden — Unterricht. 1855 wurde die fatale Liedertafelstelle in Mainz wieder frei; Peter bewarb sich auf Anrathen seiner Freunde, freilich nach hartem inneren Kampfe, von Neuem um den Dirigentenposten und fiel natürlich auch von Neuem wieder durch. Nun nahm sich Liszt des in Noth gerathenen Künstlers an und fesselte ihn durch das vertraulich-intime Amt eines Sekretärs an sich. In demselben Jahre schrieb Cornelius jenes Werk, das ihm in der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts einen dauernden Ehrenplatz zu sichern bestimmt war: er dichtete, angeregt von dem phantasievollen Märchenparadiese „1001 Nacht“ den Text zu seiner komischen Oper „Der Barbier von Bagdad“. In ruhiger Arbeit reifte das Werk und 1858 war es fertig. Liszt nahm, wie immer und überall, wo es galt, das Bedeutende zu fördern, den lebhaftesten Antheil an dem Werden. Am 15. Dezember 1858 wurde der „Barbier von Bagdad“ unter der Leitung Liszts zum ersten Male aufgeführt: aber unter dem Toben eines kolossalen, von den Anhängern des Intendanten Dingelstedt angezettelten Theaterskandals fiel die Oper auf das Ehrenvollste durch. Wie Dingelstedt, so war auch die dem ehrgeizigen Intendanten ergebene Partei

auf Liszt, dessen Ruhm den ihres Meisters verdunkelte, nicht gut zu sprechen. Die Aufführung des „Barbiers“ erschien ihnen die passendste Gelegenheit, den Verhassten zu stürzen. Was beabsichtigt war, hatte man erreicht. Zwar, Cornelius war seelenvergnügt und ärgerte mit einem lachenden Gesicht die Feinde; Liszt aber nahm seine Entlassung und nun fühlte sich auch Cornelius in der Folge in Weimar nicht mehr behaglich. Er ging erst nach Mainz und reiste von hier über Prag nach Wien, wo er im April 1859 eintraf. Fünf Jahre hindurch weilte er in der österreichischen Kaiserstadt. Es war eine böse, hässliche Zeit für Cornelius: seine finanziellen Verhältnisse waren zerüttet, die graue Schwester Noth lud sich bei ihm zu Gaste. Vom Schöpferdrang erfasst, ging Cornelius an die Composition seiner zweiten Oper, des „Cid“. Im Augenblicke höchster Bedrängniss — er wollte sich eben als Souffleur engagieren lassen — traf den Entmuthigten ein Brief von R. Wagner, dessen Bekanntschaft Cornelius schon früher gemacht. Wagner forderte den Freund in der herzlichsten Weise auf, nach München überzusiedeln, wo an der neuerrichteten Kgl. Musikschule eine Lehrerstelle für ihn geschaffen sei. Cornelius zögerte einige Zeit; er fürchete den Magnetismus Wagners, den Einfluss dieses Genius auf seine eigene Individualität. Aber es zeigte sich keine andere

Möglichkeit, zu einer bürgerlich gesicherten Stellung zu gelangen. Endlich ging Cornelius. Am 13. Januar 1865 hatte er die erste Audienz beim König. Frei von allen Werkeltagssorgen schritt nun der Künstler mit erneuter Kraft an die Ausführung seiner künstlerischen Pläne. Der „Cid“ wurde vollendet und nachdem sich Cornelius einen eigenen Hausstand gegründet — er heirathete eine Sängerin, Frl. P. Jung — begab er sich zur Erstaufführung seiner neuen Oper nach Weimar, wo man den Künstler, nachdem er nicht mehr als Bettler kam, mit grossen Ehren aufnahm. Seine Oper errang Beifall, eine starke Lebensfähigkeit besass sie freilich nicht. Sie war ein Missgriff. Die frische Originalität des „Barbiers“ erreichte sie nirgends und Cornelius hatte für tragische Situationen und Charaktere nicht jene packenden Accente des Ausdrucks gefunden, welche ihm für die Komik in so reichem Maasse zur Verfügung standen. Sie war ein Irrthum in seiner Begabung, diese Oper, die bald wieder vom Spielplan verschwand. Neue Pläne beschäftigten jetzt den Künstler: vor seinem Geiste stand eine Oper „Tyroler Treue“. Um Localstudien zu machen, reiste Cornelius in das Land Hofers, wurde aber — es war 1866 — als Spion verhaftet. Ob Cornelius dieses Abenteuer als schlechtes Omen gedeutet? Genug, er liess den gefassten Plan fallen und entschied sich für einen andern, der Edda entnommenen

Sagenstoff: „Gunlöd“. Neben den Arbeiten zu diesem neuen Werke füllten seine Verpflichtungen als Lehrer, die Composition von Vokalsachen, ästhetische Abhandlungen, Uebersetzungen aus dem Russischen, Ungarischen, Polnischen und Französischen und nicht minder auch die Pflichten des Familienvaters — drei kleine Corneliusse waren unterdessen erschienen — seine Zeit. Mitten in der Fülle der Arbeit raffte den Künstler der Tod dahin: am 26. Oktober 1874 starb Cornelius an Diabetes mellitus, von dem immer mehr sich weitenden Kreise der Freunde und Bewunderer seines echten Talentes und seines edlen Charakters auf das Innigste betrauert. Nur klein ist die Anzahl der Werke, die zur Reife zu bringen dem allzufrüh geschiedenen Dichtercomponisten gegönnt war: neben dem „Barbier von Bagdad“ und einzelnen nach seinem Tode veröffentlichten Compositionen (Brautlieder, Sonette, Rheinische Lieder und eine Parodie „der Tod des Verräthers“) hat Cornelius nur zwanzig Werke herausgegeben, die allerdings in ausserordentlicher Schärfe charakteristisch für die Eigenart ihres Schöpfers sind. Er war kein Dutzendcomponist, der eine Auszeichnung darin suchte, mit taschenspielerischer Gewandtheit Compositionen aus dem Rockärmel hervorzuschütteln, der für den oft zweifelhaften Ruhm, mit den hohen Opuszahlen seiner Werke zu prunken, ihre innere

Tüchtigkeit und Stärke geopfert oder dem Alltagsgeschmack, der Mode sich anbequemend, seine Kunstideale verleugnet hätte.

Nach jener Aufführung des „Barbier“, bei der das vom Geiste des letzten Menschen Goethe so rühmlich emporgehobene Bürgerthum der Musenstadt Weimar mit der Stampiglie geistiger Oede und philisterhafter Parteiwuth sich gemarkt hatte, blieb die Oper lange verschollen. Erst Felix Mottl, der ausgezeichnete Dirigent in Karlsruhe, erweckte das scheintodte Werk im Vereine mit dem trefflichen Capellmeister Levy in München zu frischem Leben. Eine neue Partitur wurde entworfen, einige wohlberechtigte Aenderungen vorgenommen und bald ging der ehemals Scheintodte lebensfroh wieder auf eigenen Füßen. Es fanden in rascher Aufeinanderfolge zahlreiche Aufführungen in München, Hamburg, Cassel, Leipzig, Dresden, Coburg, Prag, Wien und auf anderen hervorragenden Bühnen statt, die das Andenken des todtten Componisten mit der Glorie des Ruhmes umgaben und dem Schöpfer des Werkes die Bewunderung der Nachwelt sicherten. Freilich zu spät — aber das ist der Witz der Weltgeschichte, die bittere Ironie der so häufig zu spät ausgleichenden Gerechtigkeit, das Tragische an der Unsterblichkeit . . .

Das Textbuch, das sich Cornelius für seine Oper gedichtet, ist an und für sich, als literarisches Kunst-

werk betrachtet, von hoher und eigenartiger Schönheit: eine wunderbare Formvollendung zeichnet die Sprache und die Verse aus; die schwierigsten Ghaselenreime stehen dem Dichter zu Gebote, sprachgewaltig formt er die kunstreichsten Verse, entzündet sich im Pathos der lyrischen Stellen zur strahlenden Flamme einer tief innerlichen Empfindung. Die Rosen von Schiras duften in sein Gedicht hinein, südlicher Enthusiasmus, der beflügelte Pulsschlag orientalischer Leidenschaft lebt in seinen Versen. Ueber das Ganze ist jener Zauber ausgegossen, der für die Phantasterei des arabischen Märchenerzählers charakteristisch ist: ein buntes, farbenprächtiges und berauschendes Colorit, dessen Einzelfarben nur noch Rückert und Platen auf ihrer Palette hatten.

Die Handlung der Oper stellt sich als ausserordentlich einfache dar; sie bietet „Gelegenheit, ohne Gelegenheitsmacherei, pikante Melodik anzubringen“. Die Freundschaft eines Tölpels ist es, die erst den dramatischen Knoten schürzt, die ihn später löst, die Freundschaft eines Tölpels, der sich selbst ein Gesamtgenie, einen Menschen der Zukunft nennt, in Wirklichkeit aber die Cultur der Menschheit in einer Vorahnung Liebig's an dem Verbrauche der Seife misst, deren er zur Ausübung seiner trefflichen Kunst nothwendig hat: Abul Hassan Ali Ebn Bekar ist ein Barbier von Gottes Gnaden. Nureddin, ein

reicher Jüngling in Bagdad, den ein angebetetes Wesen durch das Kammerkätzchen Bostana zu einer, der ersten Schäferstunde zu sich entboten hatte, lässt diesen Barbier rufen. Nureddin ist keinesfalls einer von jenen Stutzern, über die schon die Alten gewitzelt und gelacht haben, er hat noch weniger etwas gemein mit den Modecaricaturen unseres Jahrhunderts. Der arme Nureddin war krank, sterbenskrank aus unglücklicher Liebe zu Margiana, des Cadi von Bagdad holder Tochter; er hatte sie gesehen am Fenster, wo sie ihre Blumen begoss. Allah aber wollte es anders; in das Register unglücklicher Liebespaare sollten die Namen Nureddin und Margiana nicht eingetragen werden. Nureddin will sich die Spuren seines Liebesgrams aus dem Antlitz tilgen. Die Barthaare, die ihm nach orientalischen Begriffen unanständig lang gewachsen sind, will er auf das durch die Sitte geforderte Maass zurückführen. Er vertraut sich der Kunst Abul Hassan Ali Ebn Bekars an. Ja, wenn dieser Barbier wie alle andern seines Zeichens wäre! Aber Abul Hassan ist kein Geschäftsmensch, kein Egoist, der für schnödes Geld rasirt, kein Handwerker, keine niedrige Krämer-Seele. Die Würde des Menschengeschlechtes verkörpert sich in ihm. Er erscheint im Gemache Nureddins. Mit feierlich weihevollen Worten begrüsst Abul Hassan Ali Ebn Bekar den darob etwas erstaunten Jüngling. Wie trivial, gleich

von Geschäften zu reden! Das thut Abul Hassan nimmermehr. Er stellt vielmehr dem jetzt schon mit allen Anzeichen der Ungeduld zuhörenden Jüngling das Horoscop und verkündet ihm den Spruch der Sternenwelt:

Du hast gewählt die beste Zeit auf Erden
Die man nur wählen kann, rasirt zu werden.

Dem Gereizten ist mit dieser Weisheit nicht gedient. Er will rasirt sein. Nureddin wird grob und droht dem Barbier, ihn ohne weiteres Ceremoniell zur Thür hinauswerfen zu lassen. Abul ist viel zu sehr Philosoph, als dass er hinter der Maske des Zornes, die sein Freund, um ihn abzuschrecken, aufgesetzt, nicht dessen Herzensgüte erkennen sollte. Er kehrt sich also zuerst nicht im Mindesten an die Drohung Nureddins und antwortet dann mit einem langen Hymnus auf sich selbst:

Bin Dialektiker,
Sophist, Eklektiker,
Cyniker, Ethiker,
Peripathetiker.
Bin ein athletisches,
Tief theoretisches,
Musterhaft practisches,
Autodidactisches
Gesammtgenie!

Nureddin rasselt hervor:

Nun sag' einmal, Du unverschämter Schwätzer,
Wann endest Du? und wann beginnest Du?

Abul: O wie Du mich verkennest,
Dass Du mich Schwätzer nennest!
Ja, meine Brüder selig,
Die schwatzten unausstehlich.
Bukbuk der Einäugige, Bakbarah der Dick-
bäuchige,
Alkuz der Vielbräuchige, Almaschar der Wein-
schläuchige,
Bukbuk der Spatzenscheuchige, Schakkabak
der Hustenkeuchige,
Doch ich, der Jüngste der Familie,
Bin still und unschuldsvoll, wie eine Lilie.

Nureddin ist so unhöflich, diese treuherzige Versicherung unbeachtet zu lassen; er ruft die Schaar seiner Diener herbei, um den Barbier, diesen 90jährigen unverschämten Schwätzer hinauszuerwerfen. Aber Nureddin hat sich verrechnet: Abul Hassan ist ein schneidiger Patron; er zieht sein Rasirmesser als Waffe, die Diener weichen scheu zurück und Nureddin muss sich nun bequemen, durch Sanftmuth zu erreichen, was ihm mit Heftigkeit nicht gelingen wollte. Und so bezwingt er ihn denn schliesslich mit der ausgesuchtesten Höflichkeit, mit Grazie und süsser Liebenswürdigkeit. Abul bequemt sich end-

lich zum Rasiren; in sehr geschickter Weise — Nureddin seufzte „Margiana“ und der Barbier singt sofort ein anmuthiges Ghasel auf den Namen — weiss er dem Verliebten sein Liebesgeheimniss zu entlocken. Abul, der Menschenfreund, beschliesst, Nureddin zu begleiten; er fühlt sich vom Schicksal auserlesen, den Freund vor allen Fährlichkeiten zu schützen, die dem verliebten Thoren im Hause des Cadi drohen, vor allen Gefahren, die der Prophetenblick Abuls aus dem Horoscop gelesen. Zudem ist der Cadi ein böser Mensch — die Pest auf den Barbaren! — denn er rasirt sich selbst; Abul hasst ihn tödtlich — möge Allah ihn verderben!! Nureddin ist in Verzweiflung; er weiss nur ein Mittel, von Abul Hassan ungeschoren zu bleiben; er ruft den Schwarm seiner Diener herbei und bricht, auf den Barbier zeigend, in die bewegliche Klage aus:

O seht den Armen, wie bleich zum Erbarmen,
Sein Leben vergehet, sein Athem verwehet . . .

O seht ihn wanken und beben und schwanken

— — — — —

O gebt von den Flaschen dem Armen zu naschen,
Mit Tränken und Pillen das Fieber zu stillen . . .

Und mag er nicht nehmen, er muss sich bequemen,
Man kann zum Verschlingen mit Schlägen ihn
zwingen,

Man rufe Doctoren, noch eh' er verloren,

Herbei mit dem Bader, er lass ihn zur Ader,
Ertränkt den Patienten in Medicamenten!

Die Diener führen den Befehl ihres Herrn getreu aus: der überrumpelte Barbier wird auf einen Divan niedergeworfen und in entsetzlicher Weise gewalkt, gezwackt und geplackt; er stöhnt und ächzt; es werden ihm Medicinen eingegossen, Pflaster und Opium, Mixturen und Lancette werden zu seiner Rettung aufgeboten. In dem Wirrwarr entschlüpft boshaft lächelnd Nureddin zu seiner Liebsten. So weit der erste Aufzug. Der zweite Aufzug führt uns in das Gemach Margiana's, wo der Cadi Baba Mustapha seiner hold erblühten Tochter den in einer grossen Kiste aufgestapelten Schatz zeigt, den der würdige Selim, sein alter Jugendfreund und Spielgenosse, als Morgengabe gesendet hat: Selim fordert Margiana zum Weibe. Margiana denkt freilich mehr an den anderen Schatz, der jetzt unten vor ihrem Fenster lauscht, als an die Kostbarkeiten in der Kiste. Da tönt der Ruf des Muezzin, der fromme Cadi eilt zum Gebet in die Moschee, und Nureddin, von Bostana geleitet, schlüpft durch eine geheime Thür zu Margiana in das Gemach: eine Liebes-scene voll entzückender Reinheit und Wärme, mit den vollen Lauten überquellenden Gefühles und den inbrünstigen Flüstertönen aufkeimender Liebeswünsche . . . Mitten in den Austausch der Zärt-

lichkeiten fallen wie eine Bombe urplötzlich die beruhigenden Worte:

O Nureddin, genieße froh Dein Glück,
Nichts störe Dich, es wacht vor diesem Fenster
Dein Abul Hassan Ali Ebn Bekar.

Während der tolle Kauz vor dem Fenster das Liebesglück seines Freundes singt, kommt der frommgläubige Cadi aus der Moschee zurück und giebt, gestärkt vom Gebete, getragen von echter Frömmigkeit, einem Slaven, der eine kostbare Vase zerbrochen, eigenhändig die Bastonade; Wehgeheul erfüllt das Haus und dringt auf die Strasse hinab in das Ohr Abul Hassans. Ha! — schreckliche Gedanken regen sich in dem Biedern. Der Bösewicht von Cadi, der so verdorben, so schamlos ist, sich selbst zu rasiren — Nureddin im Innern des Hauses, das Geschrei — ja, so muss es sein: Nureddin wird ermordet vom Cadi. „Weh' mir“ — brüllt Abul — „o weh! Man mordet meinen Freund. Cadi, verruchter Mörder! Helfet, Leute!“ Mit Entsetzen merkt das aus seinem Liebesparadiese verscheuchte Paar die drohenden Wolken am Himmel. Schon schallen die Stimmen des Volkes im mächtigen Crescendo herauf. Da, ein rettender Gedanke! Nureddin steigt in die Kiste, aus der die Frauen schnell die kostbaren Gewänder, die Edelsteine und Goldspangen genommen; Bostana zieht den Schlüssel

ab und Margiana begiebt sich in einen Hinterhalt, um den Ausgang des Abenteuers abzuwarten. Da geschieht etwas Unerhörtes: Abul dringt mit Leuten in das Gemach, um den Leichnam seines Freundes zu retten. Er vermuthet ihn in der Kiste und macht sich mit seinen Gehülften eben daran, sie fortzuschaffen, als der Cadi in das Zimmer tritt. Der Cadi ist ausser sich; es entspinnt sich ein heisser Kampf um die Kiste, in der der ahnungslose Cadi den Brautschatz seiner Tochter vorhanden weiss; Klagefrauen strömen herzu und erfüllen mit ihrem Gekreische den Raum; müssige Bewohner Bagdads haben sich ihnen zugesellt und nehmen für und gegen Abul Partei. Da mitten in dem Tohuwabohu, in den elementaren Aufruhr schmettern die Trompeten: der Calif tritt ein; ihm, dem Weisesten und Gerechtesten von allen Menschen, tragen die Parteien ihre Klagen vor. Die Kiste wird geöffnet, den ohnmächtigen Nureddin zieht Abul an das Sonnenlicht hervor. „Morgens rasirt und Abends eine Leiche“, jammert der Pessimist. Aber er ist ein feiner Menschenkenner, ein feiner Psychologe, dieser Abul: mit dem von ihm gedichteten Liebeslied, mit dem zärtlichen Kehrreim Margiana, weiss er Nureddin gar bald wieder zum Leben zu erwecken. Wie im Traume geberdet sich während dieser Scene Mustapha; vergeblich kneipt er sich in den Leib, um das vermeintliche Alpdrücken zu verscheuchen. Was bleibt

ihm anders übrig, als endlich in die Verbindung des Paares einzuwilligen? Abul selbst wird Hofmächenerzähler des Califen von Bagdad; mit einem prächtigen rhetorisch blühenden Hymnus auf den Califen, mit festlichem Salemaleicum, schliesst die Oper.

Prüfen wir das Textbuch als einen für die Bühne bestimmten Entwurf auf seinen dramatischen Werth, so wird sich aus der Natur der Verwicklung ohne Weiteres zeigen, dass die Handlung im Grunde genommen eine dürftige ist. Die Handlung des ersten Aktes besteht darin, dass sie verzögert wird, und was uns der zweite Akt bietet, ist sicherlich weder besonders originell noch packend. Aber was dem Textbuche an fortdrängendem Ungestüm mangelt, was ihm an Ueberraschungen gebricht, wie man sie von einem aus dem Schatze arabischer Märchenphantasie genommenen Stoffe immerhin erwarten durfte, das ersetzt in reichstem Maasse die mit voller Einheit und Consequenz durchgeführte Charakterzeichnung der Personen, die an dieser harmlosen, auf alle ethischen und moralischen Endabsichten von vornherein verzichtende Fabel sich betheiligen; das ersetzt nicht zuletzt die geistvolle, dichterisch schöne Ausgestaltung der die Handlung beherrschenden lyrischen Elemente. Der Genius des Dichters hat sich hier aller Werkeltagsorgen entschlagen; er verschont uns mit jenem tragischen

Pathos, das so häufig mehr einer Trivialität, dem Grauen etwa vor einer unbezahlten Rechnung, als der poetischen Ekstase einer inspirierten Stunde sein Dasein verdankt; aber er giebt uns — und das ist das Kennzeichen des echten Humoristen — in seinem Barbier eine Figur aus dem wirklichen Leben, einen Menschen, wie er leibt und lebt. Dieser Abul Hassan ist denn in der That ein Prachtkerl, ein Original, ein merkwürdiger Witz der Schöpfung. Er könnte Berliner sein. Nord und Süd, Ost und West vereinen sich in ihm; er ist Alles und nichts als Barbier; eine problematische Natur, die für ein Problem zu natürlich und für die Natur zu problematisch ist, eine problematische Natur, wie alle Barbieri; an seiner bleischweren voluminösen Schwatzhaftigkeit scheitert selbst der behende Zungenschlag des abendländischen Collegen Figaro. Sein philosophisches System ist ein universales, alle Gegensätze versöhnendes, das vollendetste der Welt. Es übertrifft jedenfalls jenes der Schuster, die gewöhnlich Pessimisten, und auch jenes der Schneider, die durchaus Optimisten sind. In seiner klebrigen Freundschaft wird Abul zum Tölpel . . . das ist der Punkt, wo er der Oeconomie des Drama dient und activ in die Handlung eingreift. Nureddin und Margiana sind ein Liebespaar, das zu keinen weiteren Bemerkungen herausfordert; sie repräsentiren den allgewaltigen Naturtrieb, den Eros in bürgerlich anständiger Form.

Mit einer Heirath findet ihr Verhältniß einen sehr vernünftigen Abschluss. Auch die übrigen Personen der Oper sind nichts als Angriffspunkte des Lebens, das der Dichter, wo er's gepackt, hinlänglich interessant fand, um einen Operntext darüber zu schreiben. Bei aller äusseren Schwäche und Dürftigkeit der Handlung ist das Textbuch unseres Dichter-componisten ein Meisterwerk in der Erfüllung jener Bedingungen, die dem Musiker die vollständige musikalische Durchdringung des Stoffes ermöglichen und von ihm die Summe seiner ganzen Kraft verlangen.

Wie nur ein Richard Wagner es vermochte, zu dem Textbuch der „Meistersinger“ die Meistersinger-musik zu erfinden, so war es einzig Cornelius, der den Barbiertext zu componiren, ihn in Musik zu verwandeln die schöpferische Kraft besass. Wie bei Wagner fiel auch bei Cornelius das dichterische und das musikalische Moment zusammen; oder vielmehr, das dichterische fiel in das musikalische hinein. Indem es Cornelius unternahm, eine komische Oper zu schreiben, breitete er die ganze Vornehmheit seiner Begabung aus: fern von den gemeinen Reizen, mit denen der Possendichter dem dramatischen Componisten im komischen Genre zu Hülfe zu kommen pflegt, schuf Cornelius ein Werk, das in der Originalität seines Stils ausserhalb der Tradition steht und in seiner musikalischen Wesenheit die

Eigenart einer gereiften und schönen Individualität widerspiegelt.

Seine Musik ist eine überraschende Thatsache in einer Zeit der geistigen Armuth: an keinen Vorbildern ist sie gross geworden, ohne Ammenmilch ist sie gewachsen. Ein ursprüngliches, starkes Talent klingt aus jeder Note heraus. In einer Melodik voll Zartheit und innigster Empfindung, in Harmonik und Rhythmik von genialer, kühner Neuheit, in seiner Instrumentirung von jener üppigen Pracht, die sich bis in die weichsten Farbentöne abstuft und ganz aufgelöst ist in farbige Reflexe und blendende Lichter, und nicht zuletzt in seiner lebendigen Charakteristik stellt sich der „Barbier von Bagdad“ als das hervorragendste Meisterwerk dar, das auf dem Gebiete der humoristischen Oper höheren Stils seit Mozart in Deutschland geschaffen worden ist. Es ist vielleicht die letzte komische Oper deutschen Ursprungs überhaupt. Richard Wagners „Meistersinger“, die zehn Jahre nach dem „Barbier“ auf der Bühne erschienen, gehören nach Stil und Ausdruck nicht mehr der historisch gewordenen komischen Oper an, auf deren Boden Cornelius wenigstens in seiner Formengebung steht. Das Werk von Cornelius huldigt durchaus der alten Form: es besteht aus Arien, Ensemblesätzen und Chören; es bedient sich des Arioso in ausgedehntem Maasse und enthält eigentlich nur in seiner musterhaften Dekla-

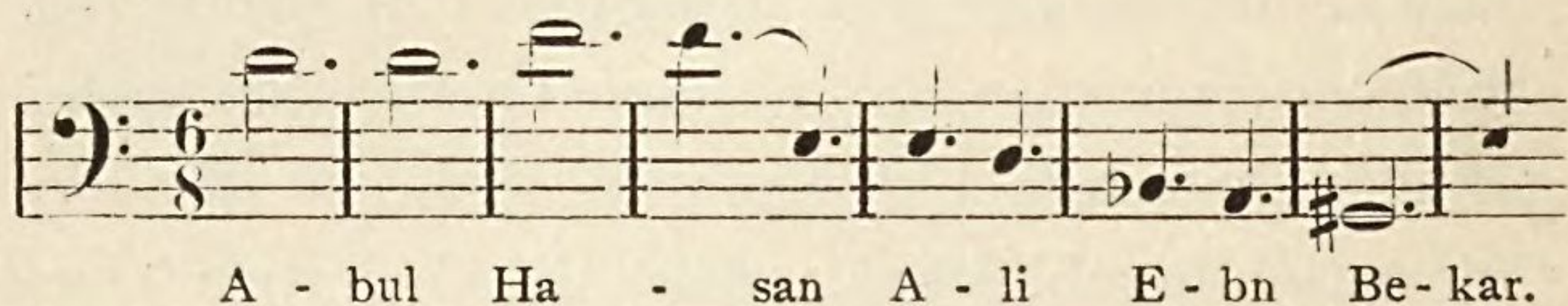
mation, die den poetischen, den Wortaccent, auf das Innigste mit dem musikalischen verschmilzt, ein Element, das in der komischen Oper zwar seit jeher mehr als in der tragischen beachtet ward, immerhin aber der Herrschaft der absoluten Melodie, der Arie gegenüber, eine zweite Rolle spielte. Die dramatische Deklamation tritt aber bei Cornelius als ein Stilelement des musikalisch-dramatischen Kunstwerks auffallend deutlich in den Vordergrund.

Werfen wir nun einen Blick auf die Musik. Da stösst uns denn zunächst die erfreuliche Thatsache einer Overture auf. Mit Recht klagt Friedrich Nietzsche einmal, dass in unserer Zeit kein Componist lebe, der es vermöchte, eine dramatische Overture aus ganzem Holz zu schnitzen. Die jungen Operncomponisten unserer Zeit verschmähen die Overture; sie begnügen sich meist mit kurzen Vorspielen, in denen es sich weit weniger um eine rein musikalische Angelegenheit, als vielmehr um eine vorbereitende Stimmungsmalerei handelt. Wagners „Lohengrinvorspiel“, das nicht nur eine zauberhafte Stimmung ausathmet, sondern auch soviel wahrhafte, concentrirte Musik enthält, wie ein symphonischer Adagiosatz Beethovens, hat für diese kurzen Instrumentalvorspiele der neueren Opern wenigstens äusserlich als Vorbild gewirkt. Man hat das Paradoxon aufgestellt, dass die Overture, um in der dramatischen Bedeutung, in der musikalischen Symbolik ihrer

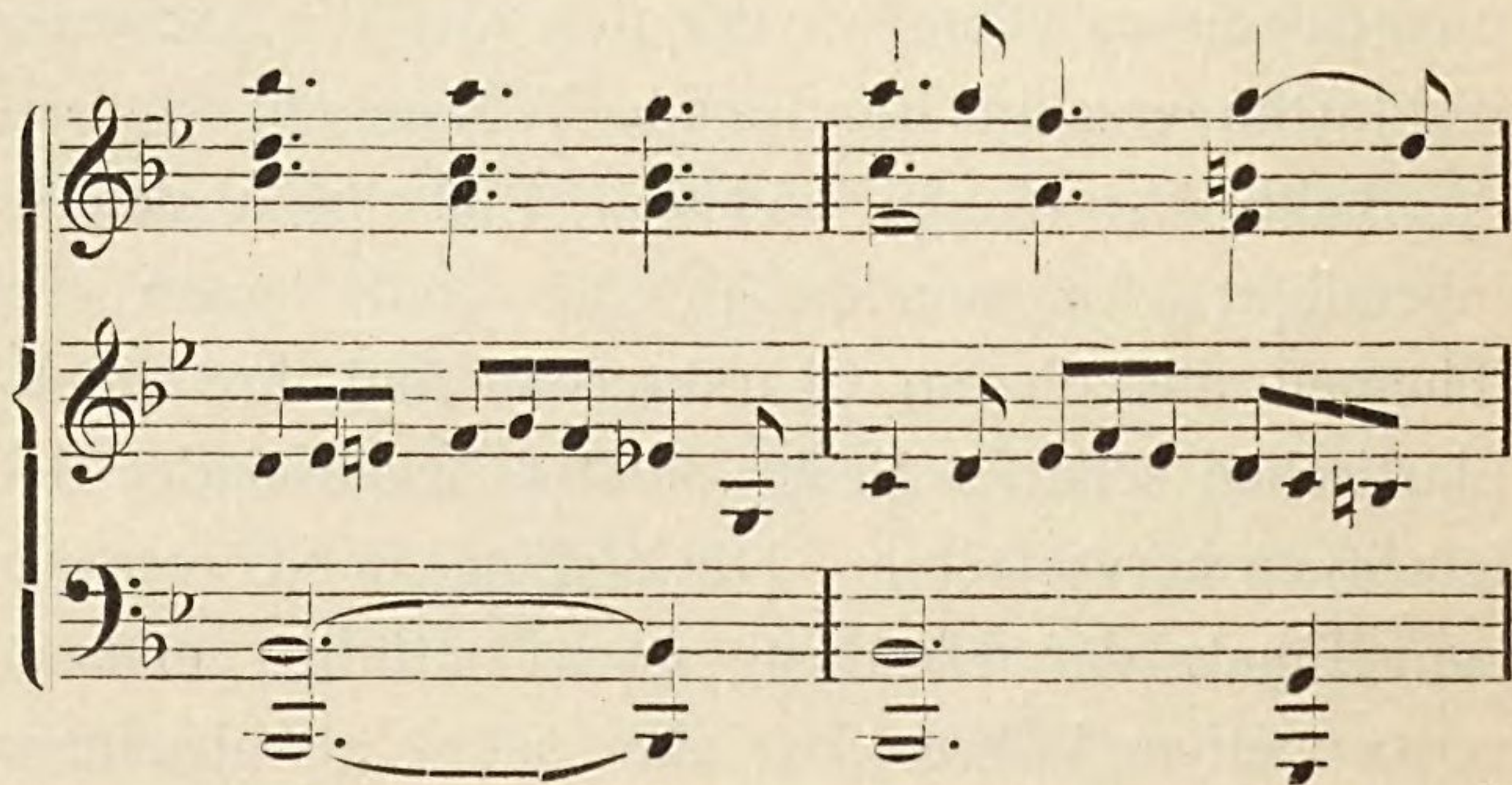
Themen verstanden werden zu können, nothwendiger Weise erst am Schlusse der Oper gespielt werden müsse. Man wollte ihr also die Rolle eines instrumentalen Epilogs zutheilen. Es liegt auf der Hand, dass diese Forderung aus praktischen Gründen nicht erfüllbar ist. Da die dramatische Ouverture ja selbst bei einem so hervorragenden Meister wie Marschner zum Schiboleth eines dünnen Formenspiels herabgesunken war, so begreift man die Geringschätzung, mit der die neueren Operncomponisten auf die Ouverture als einen inhaltslosen Akt der Convention herabblicken. Aber die Ouverture eines Musikanten und jene eines Musikers trennt dennoch eine gewaltige Kluft. In der musikalischen Kunst gilt immer nur der einzelne Fall; hier hat jedes Kunstwerk seine eigene Aesthetik.

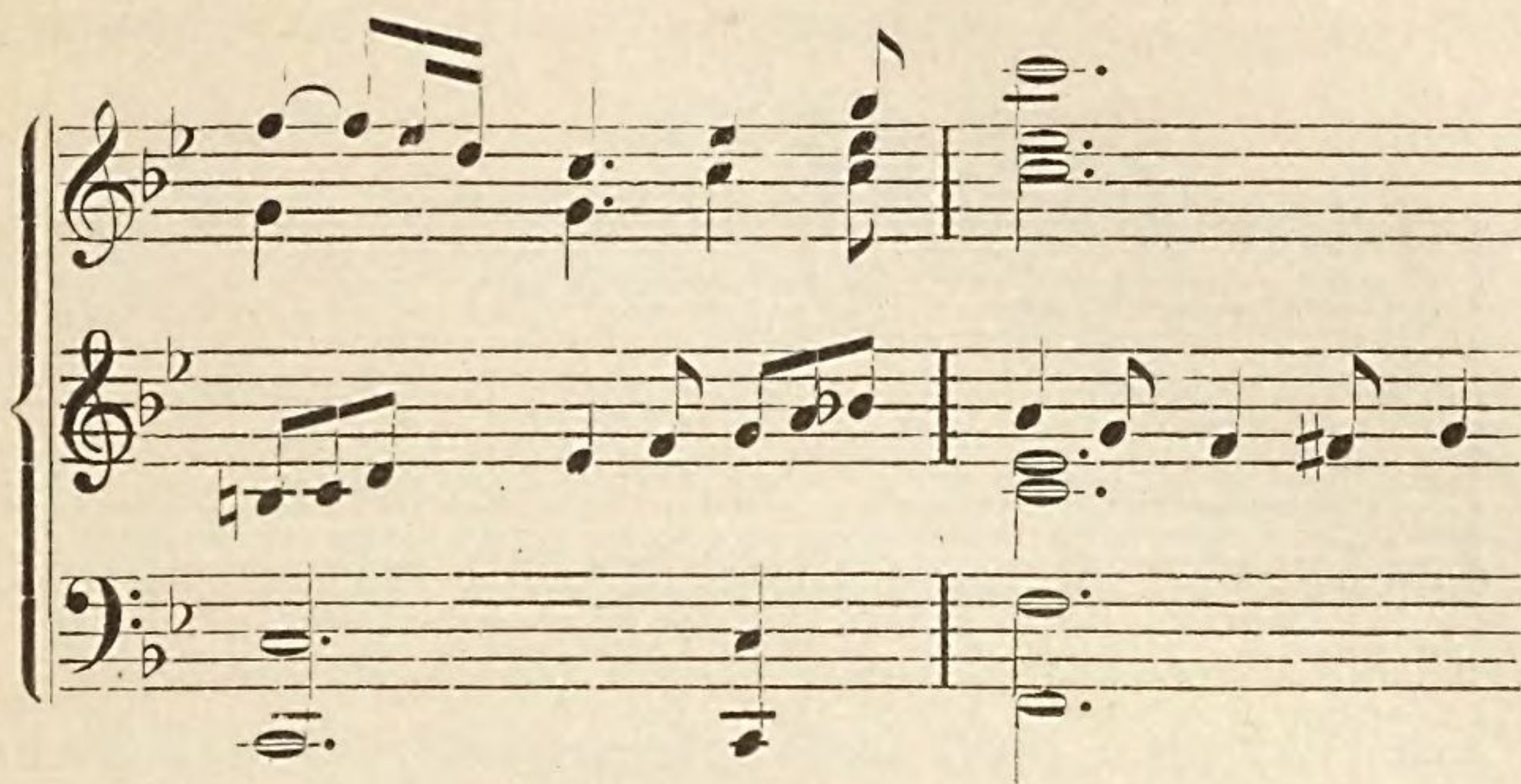
Die Ouverture zum „Barbier“ ist ein breit ausgeführtes Charakterbild. In der Kühnheit ihres Rhythmus gehört sie zu den glänzendsten Erscheinungen dieses Genres: der häufige Wechsel der Taktarten erzeugt frappirende Wirkungen: $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{15}{8}$ Takt lösen sich in lebendiger Aufeinanderfolge ab und lassen die Themen aus diesem Charakterbild und ihre hochplastischen scharfen Profile in stets wechselnder Beleuchtung hervortreten. Die Stellung der Ouverture zum Inhalt der Handlung wird natürlich erst in retrospectiver Weise klar; aber selbst als absolutes

Tonstück betrachtet, bleibt die Ouverture ein gewaltiges, fesselndes und bedeutungsvolles Werk, dessen musikalischen Gedanken mit grosser contrapunktischer Gewandtheit bis zu den letzten Consequenzen entwickelt sind. Als besonders ergiebig nach der Seite seiner thematischen Verwendbarkeit hin macht sich das ausdrucksvolle, genial entworfene Motiv bemerkbar, mit dem der Barbier sich vorstellt:

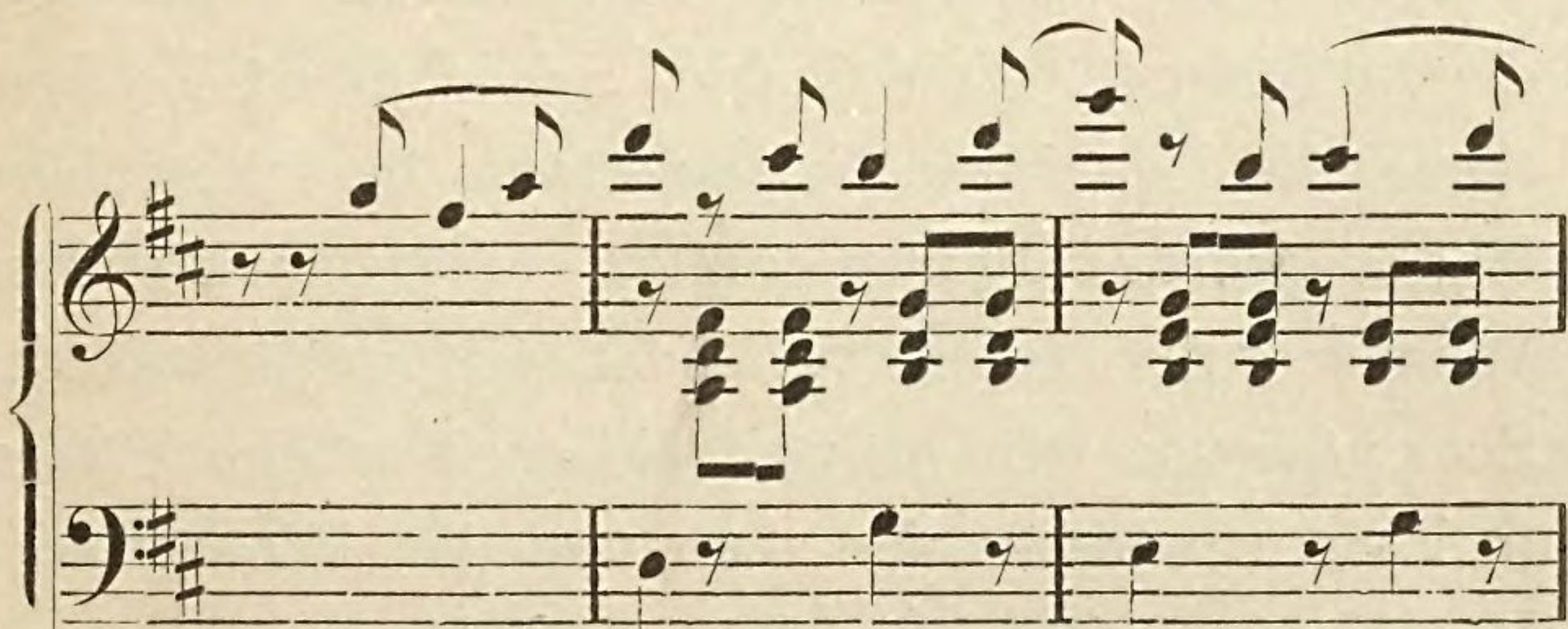


das massgebend für die ganze Gestaltung der Ouverture, der Durchführung namentlich besondere Brillanz verleiht. Die Bläser eröffnen mit diesem Thema die Ouverture; ein mit prickelnden Rhythmen arbeitender Zwischensatz leitet in das zweite, wunderschöne Hauptmotiv hinüber:





dem wir gleich in den ersten Szenen der Oper wieder begegnen. Die feinen contrapunktischen Linien, das zarte filigrane Stimmengewebe geht im Schlusssatz der Ouverture in eine mit grossen Mitteln und mit unbesorgt zugreifender Hand aufgebaute Colossalpolyphonie über. Grazie und schelmischer Humor sind die Charaktermerkmale eines dritten, eine hervorragende Rolle spielenden Themas, das in seinen geschmeidigen Windungen die vielstimmigen Bildungen der Ouverture lieblich umrankt:





Ein Gedanke, hold und liebenswürdig, voll lächelnder Anmuth. Die erste Scene des ersten Aufzuges steht unter dem Zeichen eines Accordes, der vor Cornelius kaum je in einer komischen Oper angeschlagen wurde. Durch diesen Septaccord mit übermässiger Quinte und grosser Septime



gewinnt der Chor der um ihren kranken Herrn klagenden Diener einen rührenden Zug: verschleierte Trauer, Wehmuth und tiefes Mitleiden mischen sich in diesem Accorde. Von sinniger Schönheit ist die Cantilene, die Nureddins Margianatraum begleitet: leise Harfenaccorde rauschen empor: Sphärenmusik! Das Wunder zu vollenden, verbindet sich im Schluss der Scene die von inbrünstiger Schönheit erfüllte Liebesmelodie Nureddins und dem von den Wonnen des Paradieses erzählenden Chor der Diener zu einem

musikalischen Bilde, von dessen Reiz man ganz und gar gefangen wird. In dem festgehaltenen Pianissimo liegt zudem ein narcotisches, die Sinne berauschendes Element, das alle Erdenluft, alles Begriffliche in sich aufnimmt — eine blühende Gefühlswelt steigt vor der fessellos gewordenen Phantasie empor. Wir empfinden die metaphysische Endwirkung der Musik, wir sind im Garten Eden, im Paradiese . . .

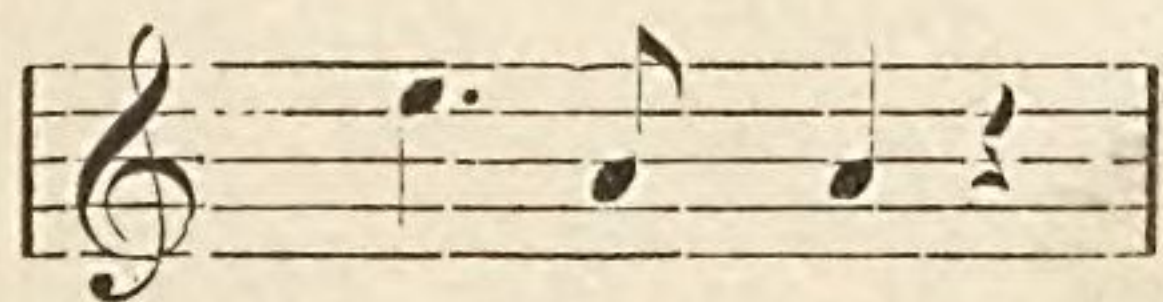
Die folgende Scene, in der zum Leben erwachend Nureddin auf dem Altare seiner Liebesleidenschaft aus dem Vollen opfert, mischt heftige Gefühlsaccente mit einem stark sinnlichen Empfindungsstrom: ein stürmischer Pulsschlag durchzittert das ganze Stück; aus den heftig klopfenden Rhythmen wächst eine triumphirende Melodie hervor, die eine entfernte Aehnlichkeit hat mit der niederjubilenden Schlussmelodie des ersten Tannhäuseraktes: das Feuer der Leidenschaft, das zuvor noch wild aufzüngelte, wird hier zur freien, schönen Flammensäule.

Es klappern niedliche Pantoffel; spitze, neckische Staccatoachtel der Holzbläser melden Damenbesuch. Bostana kommt, die Vertraute Margiana's, mit erfreulicher und beglückender Botschaft. Das stürmische Vorwärtsdrängen Nureddins, das sich auf jauchzenden Violinfiguren zur Region des höchsten Entzückens aufschwingt, und die gefasste Ruhe Bostana's, die kaum der Ausblick auf einen reichlichen Bachschisch stört, schaffen hier einen vortreff-

lich wirksamen Gegensatz. Nureddins Ueberschwänglichkeiten — ein Vulkan, der unverfälscht orientalische Tropen speit — geben dem Componisten Gelegenheit, tonmalerische Effekte von scharfzügiger Realistik anzubringen: wir hören des Grames Riesenschlange zischen, die Verzweiflung wimmern, den Tiger wilder Eifersucht heulen . . . Das folgende Duett, als Gesangsstück sehr schwierig, gehört zu den graziösesten Eingebungen auf dem Gebiete der gesamten Opernliteratur. Es benützt im Wesentlichen das oben citirte melodische Motiv. Nach einem Monologe Nureddins, leidenschaftlicher Accente und verzückter Geberden voll, betritt der von Bostana vorher mit plappernden Triolen angespriesene und nun mit grossartiger Grandezza hereinschreitende Barbier Abul Hassan das Gemach Nureddins. Schwerfällige Fagottfiguren, die nach den tausend beflügelten Violinpassagen doppelt ergötzlich, fast grotesk wirken, humpeln im Orchester auf: der frische Erdgeruch derber Lebenslust entströmt ihnen. Mit steifer Majestät verbeugt sich der Barbier. In genialer Weise wird die Situation von einer Posaune gekennzeichnet, die eine schmachtende Coloratur bläst, und dann in die äusserste Tiefe hinabsteigt: die Hoheit eines aufgeblähten Selbstbewusstseins hat das Material zu dieser Caricatur geliefert. Dieses Posaunenmotiv:



ist die Visitkarte Abuls. Abul spricht; Himmel und Erde müssen froh werden. Von salbungsvoller Höflichkeit trieft auch die Musik. Die Verbeugungsfigur:



eine Complimentsphrase, wird zum Reime eines musikalischen Ghasels erhoben. Ihren krummen Rücken sehen wir fortwährend; alle Blasinstrumente und selbst die schwerfällig-höfliche Pauke wiederholen den Kratzfuss. Und wie ergötzlich wirken dann die schnatternden Triolen, die plärrenden Achtelfiguren, mit denen der alle Schleusen seiner Beredsamkeit öffnende Abul sich verherrlicht! Wie ein mildes Abführmittel entfernt diese heilsame Schwatzhaftigkeit alle Galle aus der Seele, alle Bekümmerniss, alles verstopfende Leid. Die musikalische Charakteristik dieses Abul ist meisterhaft in jedem einzelnen Zuge; sie wird der Vielseitigkeit des Helden in bewunderungswürdiger Weise gerecht; endloser Wortschwall, wehmüthige Jugendbetrachtungen, schwergeborene Seufzer, darunter ein Oh! von herzbrechender Gewalt, von steinerweichender Melancholie, die Ergüsse einer absonderlichen Phi-

losophie, Züge von aufopferungsfähiger Freundschaft, wildes Wüthen und endlich gebrochener Trotz sind die Elemente seines Charakterbildes. Und wie hat Cornelius diese für die musikalische Charakteristik nicht immer leicht zu fassenden, vielmehr sogar oft recht spröden Qualitäten zu be- meistern gewusst! Wie fein ist das Colorit des Orchesters, wie beredt seine Sprache! Ein ton- malerisches Bild muss hier noch hervorgehoben werden, wie es in solcher Originalität in einer Opernpartitur vor Cornelius kaum gefunden werden dürfte: dem Andenken seiner Brüder widmet Abul ein Ghaseel, in dem auch Schakkabaks gedacht wird, des Ehrenmannes, den der Keuchhusten aufgerieben. Aus dem Orchester fällt ein ängstlicher, heiserer röchelnder Klang, ein Tonschatten, ein Bild des Atzmanns, von dem Jean Paul spricht; das Orchester hustet. Und wie erzeugt Cornelius diesen Husten? Mit einer gestopften Trompete. Ein unübertroffener Realismus, ein scharfes Gehör für Naturlaute offen- bart sich in diesem einzigen Instrumentationseffekt. Mit ähnlichem Realismus sind die Chöre der Diener und das spätere Ensemble des zweiten Aktes durchsetzt: hier eine Reihe von Sexstaccorden als Klagegeheul um den vermeintlich Todten, dazwischen das rabiate Gebrüll Abuls und seiner Anhänger, das Zetern des ängstlichen Cadi und seiner kreischenden Freunde, dort die zänkischen Secunden und ein den

ganzen Scenenabschnitt hindurch festgehaltener Orgelpunkt auf A (48 Takte), der an die Beharrlichkeit gemahnt, mit der ein zorniger Riese oder ein gereizter Hausknecht auf seinem Recht besteht. Und dann das Barbierduett mit seinen spitzigen Figuren und seinen an das Schnappen und Klappen der Scheere gemahnenden Rhythmen! Eigenartig-schön ist die Ghaselenmelodie „Lass Dir zu Füßen wonnesam mich liegen“, die von aller lyrischen Trivialität, dem Nesslerianismus, ganz und gar abweicht und durch einen leichten Anflug von lockerem Ständchenggeist das starke, männliche Empfindungselement durchleuchten lässt. Die prachtvolle Cadenz, dieses einzig dastehende Basscoloraturungethüm, die so grotesk komisch wirkt, wie etwa der Anblick eines Bären, der ein zierliches Menuett tanzt, das harmonisch pikante Wechselgespräch zwischen Abul und seinem Opfer, der ergötzliche den Brüdern gewidmete Trauermarsch, die alle am Lieben gestorben sind, der bewegte, turbulente Schlusschor der Diener und das ausserordentlich wirksam eintretende Motiv: Abul Hassan Ali Ebn Bekar — das sind musikalische Glanzpunkte, in denen sich Genie, dramatische Gestaltungskraft und Scharfblick für die scenische Wirkung vereinigt haben.

Und all das Rühmenswerthe, dem wir im ersten Akte begegneten, finden wir auch im zweiten wieder, nur der grösseren dramatischen Bewegtheit

der Handlung entsprechend in noch wirkungsvollere Steigerung. Hier schlägt überdies Cornelius nationale Saiten an; die sanft geschweifte Tonlinie des arabischen Muezzinrufes:

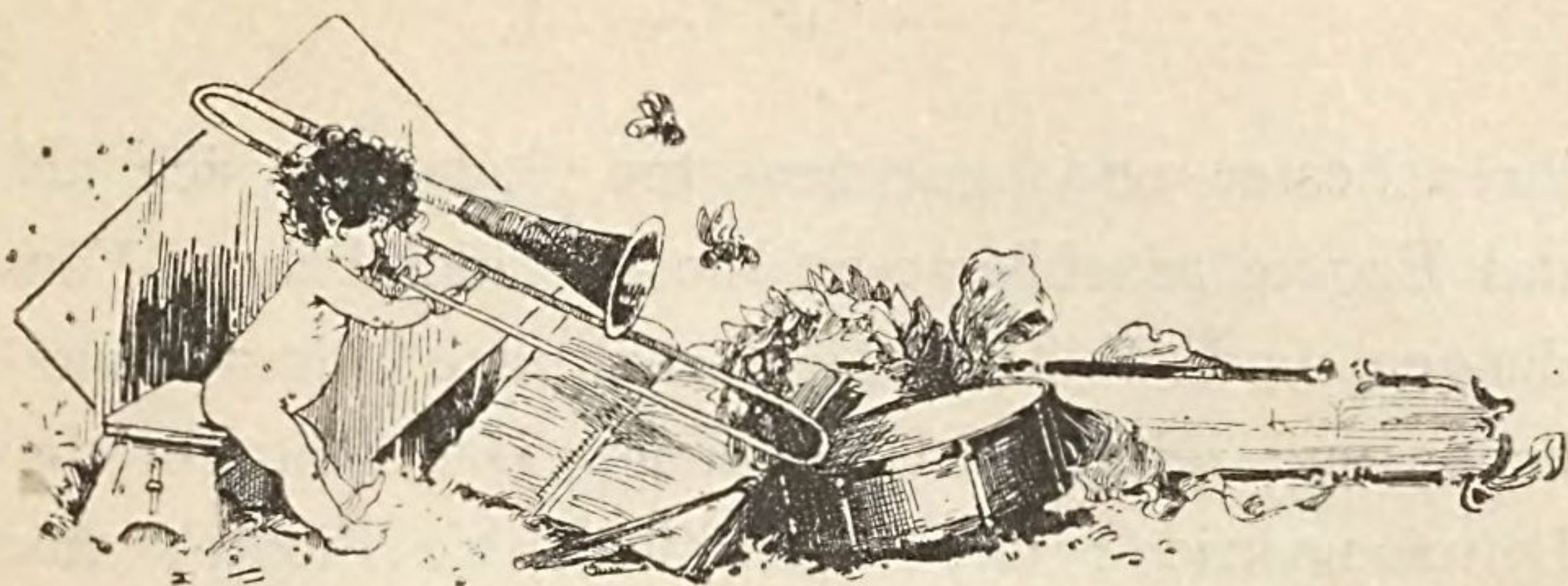


führt er mit kühner Hand in einem seltsam fremdartigen, von warmem Localcolorit durchleuchteten dreistimmigen Satz weiter; ein Zugeständniss, das nicht blos dem äusseren Effekte dient, sondern vielmehr aus der Entwicklung der Fabel ungezwungen sich ergibt. Die Scenen zwischen Margiana und Nureddin sind von quillender Innerlichkeit und ergreifender Schönheit; es liegt ein reiner poetischer Schimmer auf diesen Episoden. Die funkelnden Thautropfen der Empfindung blitzen auf diesen Melodienblumen. Der schon erwähnte Massenchor der feindlichen Parteien, der Klagefrauen und des anderen unnützen Gesindels von Bagdad lässt sich in der Grossartigkeit der Conception und in der treffenden Sicherheit der dramatischen Ausgestaltung fast mit der grossen Finalszene aus dem ersten Akt der „Meistersinger“ vergleichen. Der hier angewandte zweistimmige Canon mit seiner aufgeregten Declamation ist ein Sonntags-einfall von ausgezeichnete Wirkung. Cornelius

gilt überhaupt für einen Meister des Vocalsatzes; seine Männerchöre, seine geistlichen Lieder für gemischten Chor, sein erhabenes Requiem für Männerstimmen sind unvergleichliche Kunstthaten; ihren Geist athmet auch der Schlusschor des „Barbier“; grandios und prächtig, ruhig und majestätisch, friedvoll und glückverheissend verhalten diese Salamaleikumrufe.

Als musikalisches Kunstwerk betrachtet, nimmt „Der Barbier von Bagdad“ eine Ausnahmestellung in der neueren Opernliteratur ein. Es geht nicht an, das Werk ohne weiteres der komischen Gattung, der Buffooper, einzuverleiben. Rossini's „Barbier von Sevilla“ ist ein Muster der Buffooper; aber auch Mozarts „Figaro“ ist ein Typus des vielgepflegten Genres. Von Mozarts komischem Meisterwerk unterscheidet sich die Oper von Cornelius ebenso sehr, wie der Figaro Mozarts von jenem Rossini's. Der Stoff, den Cornelius in seinem Werke auf die Bühne stellt, gehört — darüber kann kein Zweifel bestehen — durchaus dem Genre der komischen Oper an; dieser Stoff könnte seinem Inhalte nach sogar ein halbes Jahrhundert früher erfunden und auf die Bühne gebracht worden sein. Modern ist dieser Stoff keinesfalls; er steht in einem ziemlich losen Verhältniss zu unserm Empfinden. Aber wenn die Fabel wie mit ausgestreckter Hand auf den Geschmack hinweist, der am Ende des vorigen Jahr-

hunderts in der komischen Oper der herrschende war, so weist die Musik ebenso energisch in die Zukunft hinein. In ihrem scenischen Charakter, in ihrem dramatischen Ausdruck nimmt sie in der ausserwagnerischen Kunst etwa die Stelle ein, die in der vorwagnerischen Opernepoche dem Figaro von Mozart gebührt. Wie die Figaromusik Mozarts so ist auch sie leicht, prickelnd und beweglich; von hoher Eleganz; überall der musikalischen Situation entstammend, in jeder Scene vom Nerv der Handlung belebt; wie die Figaromusik, so ist auch sie von jener gemüthvollen, herzenswarmen Melodik durchdrungen, die der italienischen Buffooper, dem Rossini'schen „Barbier“ z. B., vollständig versagt ist. Dem Sujet und seinen Stilformen nach gehört der „Barbier“ unseres Cornelius offenbar dem klassischen Operngenre an. Indem sich dieses der in ihren instrumentalen Mitteln unendlich reichen und erweiterten Tonsprache des modernen Musikers verbündet, wird Cornelius mit diesem seinen Werk zum Vermittler des Alten und des Neuen, seine Oper zu dem historisch - denkwürdigen Berührungspunkt zweier Entwicklungsphasen der dramatischen Musik. Cornelius ist sich leider nicht treu geblieben; seine späteren Opernwerke kreisen um die Sonne Wagner. Für die Entwicklung der neueren Oper sind sie belanglos.



III.

Die Spätromantik und die Nachblüthe der grossen Oper.



Auf dem Gebiete der romantischen Oper bedeutet Richard Wagner die höchste Steigerung, die äusserste Kraftentfaltung. Sein „Lohengrin“ ist der reinste Ausdruck der musikalischen Romantik, das idealste Kunstwerk, das diese Entwicklungsepoche des musikalischen Dramas hervorgebracht hat. Vielleicht besteht zwischen musikalischem Werden und Wachsen, zwischen der musikalischen Bewegung irgend eines Zeitabschnittes, — seinen politischen Ideen und nationalem Leben — ein ähnlicher Zusammenhang, ein ähnliches Verhältniss der Wechselbeziehung und der Abhängigkeit, wie es sich etwa in der Geschichte der neueren Philosophie als vorhanden nachweisen lässt, die mit

ihren besten und bedeutendsten Gedanken sich auf das Engste anschliesst an die geschichtlichen Wendungen und politischen Verhältnisse ihrer räumlichen und zeitlichen Umgebung. Das Zeitalter der Befreiungskriege und die Philosophie Fichte's mit ihrem tiefen sittlichen Pathos, die Hegel'sche Lehre und der bureaukratische Staatsgedanke, wie er sich in dem Preussen unter Friedrich Wilhelm III. verkörperte, die Junghegelianer mit ihrer Lehre vom immanenten Werden und dem abstracten Freiheitsideal und die revolutionaire Bewegung des Jahres 1848, der Pessimismus Schopenhauers und jene Zeitperiode, die des idealen Aufblicks und der inneren sittlichen Kraft entbehrend, durch ihre politische Trostlosigkeit charakterisirt ist, das sind Erscheinungen, die im engsten Zusammenhange stehen. Und als in einer politisch gedrückten, zerfahrenen und jämmerlichen Zeit das Auge feinfühlig, unter dem Drucke der Verhältnisse seufzender Naturen über die Gegenwart hinweggeschaut und in die Vergangenheit zurückblickend, dort staunend eine unzerstörbare Idealwelt sich erschlossen sah, in deren Helden, Zauberern und Dämonen alle auch die Gegenwart bewegenden Kräfte ihren sagenhaften und darum das Empfinden so wunderbar bewegendem Ausdruck erhielten, da blühte die Romantik auf allen Ecken und Enden üppig empor. Diese romantische Idealwelt war die Zufluchtsstätte, das

Asyl aller Geister, die dem Zwange der Zeit zu entfliehen suchten. Es bleibt ein beachtenswerthes Anzeichen für den Causalnexus zwischen politischer Unfreiheit und Romantik, dass Wagners „Lohengrin“, das idealste Kunstwerk dieser Romantik, in einer Zeit der tiefsten politischen Ohnmacht des Vaterlandes entstanden ist. Der Sinn für die historische Romantik ist im Schwinden begriffen. Die Ursache dieser Erscheinung liegt, wie schon früher angedeutet wurde, in dem gänzlichen Umschwung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, durch den die Grundbedingungen der Romantik in Wegfall gekommen sind. Die Eigenart des modernen Lebens schliesst die Flucht aus der Gegenwart in eine historisch zurückliegende Zeit aus. Der moderne Mensch schaut nicht mehr in die Vergangenheit, er blickt in die Zukunft. Die Zukunft mit ihren Ueberraschungen, mit ihren technischen und chemischen Wundern, mit der winkenden Erfüllung der kühnsten Gegenwartsträume, sie, die Zukunft, ist seine Romantik.

Dem Menschen ist mit seiner körperlich-geistigen Doppelnatur der Hang zum Wunderbaren angeboren; jene geheimnissvollen Erscheinungen, die ausserhalb der Mechanik der Natur stehen, bringen eine Saite auf dem Harfenspiel der menschlichen Seele zum Klingen; sie erwecken Ahnungen, sie befriedigen ein Bedürfniss der menschlichen Natur.

Die klarsten Geister, die fettesten Verstandesmenschen vermögen es nicht, der Einwirkungen des Wunderbaren zu trotzen. Und Wunderbar ist alles, was sich der vernünftigen Erklärung, was sich jener Auslegung durch das Causalgesetz entzieht, dass jeder Wirkung eine Ursache zu Grunde liegen muss. Obwohl die Erscheinungen der Hypnose, des Somnambulismus und der Suggestion, in Inhalt und Wesen der wissenschaftlichen Analyse unterworfen wurden, so reichten doch diese Facultätsgutachten nicht aus, um alle die zum Theil höchst seltsamen, „wunderbaren“ Erscheinungen so aufzuhellen und dem Causalgesetz unterzustellen, dass ihnen das Mystische ihres Charakters völlig genommen wäre. Und wo das Leben, das positive, drangvolle, grausam vernünftige, prosaisch-nüchterne Leben von jener starken Gewalt des Wunderbaren gekreuzt wird, soll da die Kunst dieses gewaltigen Mittels sich begeben, das Bedürfniss des Menschen nach Ahnungen, nach halbgelüfteten Geheimnissen, nach dunklen Anregungen des Gefühls, nach Mystik zu befriedigen? Das romantische Element, so weit es der Vermittler des Wunderbaren ist, lassen wir in der Kunst gerne gelten. Von dieser psychologischen, inneren Romantik, von der Gefühlsromantik, verlangen wir indessen mit Recht, dass sie das Wunderbare einerseits nicht zum Selbstzweck des Kunstwerkes erhebe, dass sie es anderseits nicht zum kindischen Zauber-

tand, zum Hocus-pocus erniedrige, wodurch die erhabene Wirkung des Wunderbaren augenblicklich in Frage gestellt würde.

Ein überaus lehrreiches Beispiel von der negativen Wirkung des Wunderbaren hat Carl Goldmark in seinem „Merlin“ gegeben*).

Ein seltsames, aber kein schönes Werk.

Dass der Teufel einen Sohn sich geschaffen, nehmen wir auf gut Glauben ohne Weiteres an; dass dieser Sohn mit merkwürdigen Gaben, mit Wunderkräften ausgerüstet ist, erscheint uns nach Lage der Dinge nicht minder glaubwürdig. Diesen Merlin, seinen eingeborenen Sohn sendet der Teufel, in die Welt als einen Christus der Finsterniss, der, ein Gegenstück zu jenem Christus des Lichts, die Gnaden der Erlösung vernichten und die erlöste Heilandswelt der Sünde und der Finsterniss zurückerobern soll. Aber an diesem seinen Sohn hat der Teufel kein Wohlgefallen. Der Spross der ewigen Finsterniss ist der leidenschaftliche Feind dieser Finsterniss. Merlin hasst seinen Vater, hasst die Sünde, hasst die Finsterniss. Merlin hasst alles Böse. Auch hier behält Goethe Recht, der den Teufel von sich sagen lässt: „ein Theil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute

*) „Merlin“, grosse romantische Oper von S. Lipiner, Musik von Carl Goldmark.

schaft“. Ja, so ist es. Merlin schafft nur Gutes: er befreit seinen König, den alten biedern Artus von gefährlichen Feinden, unter deren Ansturm der Thron des braven, aber etwas beschränkten Haudogens bedenklich zu wackeln begann; Nebelschwaden bläst er in das feindliche Heer, stürzt es in dumpfe Verwirrung und leuchtet den Feinden mit Irrwischen heim; mit göttlichem Seherblick dringt er in die Tiefe der menschlichen Seele; nichts bleibt ihm verborgen; er weiss Alles und schaut Alles, und so liest er auch aus den Augen des Ritters Bedwyr schmachlichsten Verrath an dem König. Obendrein ist er noch sehr musikalisch und spielt die Harfe so vortrefflich, wie nur irgend einer der alten mythologischen Musiker. Es ist ein durchaus sagenechter Zug, wenn diesem Merlin, der bisher fern der irdischen Minne gelebt, in dem Augenblick, da ein Menschenweib, die schöne Viviane, sein Herz mit wonnigem Empfinden entzündet, der Seherblick und die geheimnissvollen magischen Kräfte, mit denen er die finsternen Dämone der Hölle sich zu Willen zwang, entschwinden. In diesem Zwiespalt, in diesem furchtbaren Conflict zwischen den höheren Kräften der Seele und den animalischen Instinkten des Blutes liegt der Kern der tragischen Entwicklung Merlins. Hätte der Dichter den Widerstand Merlins gegen den eigenen Vater bis zu einem in die Sphäre des Grossartigen

hineinragenden Kampf weitergeführt und die symbolische Bedeutung der in den Gestalten des Dämon und Merlins sich verkörpernden sittlichen Mächte mit dichterischem Schwunge in eine packende, von allem unnöthigen Zauberkräm losgelöste Handlung umgesetzt, so würde seinem Stoff eine starke tragische Wirkung gesichert gewesen sein. Merlin musste sich entweder zum ganzen Menschen oder zum ganzen Dämon auswachsen, wenn er, der Dichter, dieser phantastischen Gestalt eine nachhaltige und einheitliche Wirkung hätte sichern wollen. Aber er that weder das eine, noch das andere, sondern zersplitterte seine Kraft in kindischem Zauber-hocus-pocus. Viviane raubt aus dem Tempel Merlins einen zauberkräftigen Schleier; mit ihm umwindet sie voll Liebestollheit, in dem Wahne, den Zauberer ewig an sich zu fesseln, Merlins Haupt: ein Donner Schlag. Furchtbar thut der Zauber seine Wirkung: Der blühende Garten mit seiner üppigen Pracht versinkt jäh, blitzschnell sprossen spitze Felsenzacken und wildzerklüftetes Gestein aus dem Boden und das Auge der Entsetzten gewahrt an einen Felsblock mit glühenden Ketten angeschmiedet den verzweifelt klagenden Merlin, seiner magischen Kräfte auf ewig beraubt, ein Spott höllischer Dämonen. Mit diesem Ausgang wäre ja eigentlich die Oper zu Ende. Aber der Textautor mochte wohl selbst einsehen, dass es gar zu grausam berührte, den

armen Merlin auf ewig in seinen glühenden Ketten braten zu lassen. Er erlöst ihn also. Und zwar auf folgendem Umweg: Der König Artus ist von seinem machtlüsternden Neffen Modred verrathen und um Thron und Reich gebracht worden. In ihrer tiefsten Noth finden die Freunde des Königs Merlin; ihr Anblick brennt noch glühender als die Ketten seine Glieder in des armen Exzauberers Seele. Merlin wird zum ehrlichen Makler. Seine ewige Seele bietet er der Hölle als Preis seiner Freiheit. Der Dämon, der gewissermassen die Procura des Teufels führt und alle Geschäfte der Hölle mit Merlin persönlich abschliesst, geht hohnlachend (ein stereotypes Moment in allen Teufelsphysiognomien) auf den Pakt ein. Merlins Ketten fallen ab. Die Felsen versinken; an der Spitze seiner Freunde, der wackeren Ritter von der Tafelrunde, stürzt Merlin in die Schlacht. Die Feinde des Königs werden gänzlich geschlagen, aber Merlin selbst ist im Kampfe tödtlich verwundet worden: auf einer Bahre tragen, von Trauer gebeugt, die Kampfgenossen den Sterbenden an die Pforte seines Tempels: Viviane, in Schmerz aufgelöst, stürzt sich auf den Helden und rettet seine Seele vor ewigem Verderben, indem sie im Tode sich ihm vereint; mit einem Dolch durchbohrt sie sich. Liebe, stärker als der Tod, gewährt dem Verdammten Erlösung. Das ist ein echt Wagnerischer Gedanke und nicht

der einzige Punkt, in dem sich das Werk mit Wagner berührt. Der Dämon, der ziemlich ungenirt mitten in der Versammlung erschienen war, um auf das Unsterbliche Merlins (ähnlich wie Mephisto auf die Seele Fausts) zu lauern, versinkt, sehr ärgerlich und die Schlechtigkeit dieser Welt verfluchend.

Gleichgültig, ob man nun aus der Freiheit des Wollens und Handelns oder aus dem Charakter die Tragik ableite, in dem einen wie in dem anderen Falle erscheint das dichterisch-dramatische Gewebe unseres Musikdramas ziemlich fadenscheinig. Wenn der Dichter seinen Helden an der blöden, blinden Zauberkraft eines rein mechanischen Dinges, wie es dieser Zauberschleier nun einmal ist, zu Grunde gehen lässt, da hört alle Tragik auf, und das, was das gewöhnliche Leben etwa „Unglück“ oder „Malheur“ nennt, tritt an die Stelle des Tragischen. Mit demselben Rechte, mit dem sich hier unheilvoll die Wirkung des Schleiers äussert, könnte in einem modernen Stücke etwa eine elektrische Maschine mit ihrer rein mechanischen Kraft den Helden zu Boden werfen. Lipiners Operndichtung bedeutet eine Entartung der Romantik; das Ganze macht einen öden Eindruck; nirgends quillt uns das Rein-Menschliche in seiner vollen, schönen Reinheit entgegen; alles ist überwuchert von tollem Zauberesen, von einer in sich weder abgeschlossenen

noch auch aus dem Sujet hinlänglich gerechtfertigten Phantastik, die mehr den äusseren Pomp der Scenerie als die im Rahmen des Wunderbaren natürliche Entwicklung der Handlung begünstigt.

Unter diesen Umständen hatte auch der Tondichter einen schweren Stand. Seine Oper ist, um es kurz zu sagen, ein trostloses, im höchsten Grade ermüdendes, ausgeklügeltes und an seiner inneren Ohnmacht dahinsiechendes Werk. Wenn Lessing irgendwo einmal von sich als Dichter sagt, dass er sein dichterisches Produciren wie aus einem Röhrenwerk hervorpressen müsse, so passt dieses Wort ungleich besser auf die Oper Goldmarks, wie auf die hellen, verstandesklaren und tiefsinnigen Dramen des Schöpfers des „Nathan“. Wie aus einem Röhrenwerk presst Goldmark seine Musik hervor. Und man liesse sich's gefallen, wenn wenigstens das — „Reservoir“ genügend gross und inhaltreich und wenn es ein klares, erfrischendes Wasser wäre, das aus diesen Röhren zu Tage tritt

Goldmark arbeitet in seinem „Merlin“ ausschliesslich mit der Reflexion. Nicht eine einzige Stelle voll Inspiration, voll Unmittelbarkeit der Empfindung, voll Herzenswärme, nicht eine einzige Stelle voll musikalischer Musik. Alles ist hier gemachte, also unmusikalische Musik. Die Leitmotive sind nicht ohne Charakter, aber sie entbehren der originellen Physiognomie; gleich das Motiv des Dämons:



mit dem die Tuba das Vorspiel eröffnet, hat Goldmark nur zum Stiefvater. Es entstammt dem „Tristan“; der Stil Wagners hat überhaupt auf die Musik Goldmarks im „Merlin“ einen geradezu verhängnisvollen Einfluss ausgeübt. Auch das Liebesmotiv ist derselben Goldmine entnommen. Ein Blick genügt, um die Tristanverwandtschaft festzustellen.



Der Goldmark der „Königin von Saba“ ist im „Merlin“ auch nicht in einer Note wiederzuerkennen. Zwar, auch die „Königin von Saba“ ist kein im höheren Sinne selbständiges Werk. Auch sie erliegt der ungeheueren Anziehungskraft Wagners und in ihren monotonen trochäischen Rhythmen, in ihrer stilistischen Unreinheit, in ihrer hebräisch-französisch-Meyerbeer-Wagnerischen Eklektik untersteht sie durchaus den Kriterien des Epigonenthums. Aber diese Erstlingsblüte des Goldmark'schen Talentes fesselt auch

durch mancherlei Vorzüge: ein sinnlich-schwüler Duft entströmt dieser Musik; das Leidenschaftliche des dramatischen Ausdrucks, die Grazie und der exotische Reiz einer sehr eigenartigen Balletmusik und eine interessante Instrumentation reihten das Werk unter die vornehmeren Erscheinungen der „Grossen Oper“. In der „Königin von Saba“ bekam man Musik zu hören. Aber im „Merlin“? Selbst das Harfenthema des Merlin:



das man sich nicht anders als gross und bedeutend, als schwunghaft und voll Inspiration vorstellen kann, kriecht schildkrötenartig platt auf dem Erdenboden dahin. Eine böhmische Harfenistin könnte es componirt haben.

Neben dem pikanten Tanz der Irrlichter berührt eigentlich nur das schöne, breitangelegte und wirkungsvoll aufgebaute Ensemble im ersten Akt „Sei uns gegrüsst, Du holder Gast“, durch seine wirklich musikalische Stimmung und seinen warmen Lebensodem sympathisch. Auch die Frauenchöre im letzten Akt sprechen liebenswürdig zu uns. Aber wie viel Sand dehnt sich zwischen diesen spärlichen Oasen! Eine Sahara mit glühend trockenem Hauch. Die Musik des „Merlin“ ist hochgradig schwülstig, har-

monisch überladen und in ihrer Unruhe monoton; ihre Rhythmik ist einförmig, ermüdend; das Melodische, das Primäre und allein echte Lebenselement jeder Musik, tritt gegen das Sekundäre, die Instrumentation, weit in den Hintergrund zurück. Was einen so geistvollen Componisten wie Goldmark wohl bewogen haben mag, das unglückselige Textbuch dieses Merlin zu componiren? Man empfängt von der Oper als dem Doppelkunstwerk des Dichters und des Musikers den Eindruck, als ob Goldmark hier versucht habe, den Effectstil Meyerbeers mit dem deklamatorischen Princip Wagners zu vereinigen. Dieser fortwährende Wechsel der scenischen Bilder und die Requisiten der grossen Oper: ein hölzerner König, der Teufel, dann Verräther, Aufzüge, Märsche, rothglühende Ketten, — weissglühende wären noch heisser und effectvoller gewesen! —, Schlachten zwischen den Coulissen etc., das alles findet sich hier; äusserliche Reizmittel, die von vornherein einen gewissen Theatereffect zu verbürgen scheinen, die lediglich dieses gemein äusserlichen Theatereffectes wegen aus der Rumpelkammer der grossen Oper, dieser grossen Lüge, wieder hervorgeholt wurden. Sie sind die Bausteine, die durch den Kitt der Musik zusammengehalten werden.

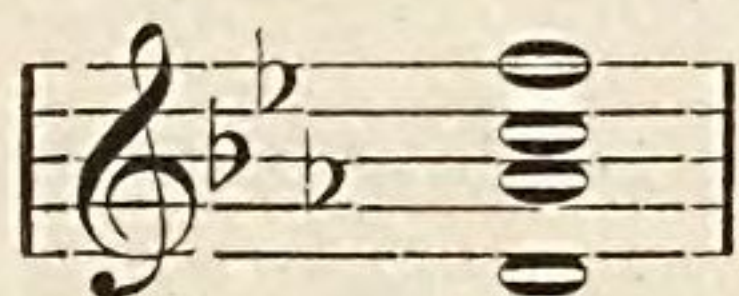
Goldmarks „Merlin“-Musik ist Verstandesarbeit; Reflexion, kühl und fröstelnd. Goldmark hat an der Sphäre Wagners, wie Faust an jener des Erdgeistes

lang gesogen. Aber die Gluthstrahlen der Wagnerischen Musik verloren im Brennspiegel Goldmarks Farbe und Wärme. Goldmark verhält sich zu Wagner wie der Turmalin gegen das Licht: blendend hell tritt der Sonnenstrahl in die Turmalinlinse und ein trüber, stumpfer Schatten ist es, der von aller Lichtherrlichkeit übrig bleibt. Polarisirtes Licht! Im „Merlin“ lebt polarisirter Wagner. Eine stumpfe, quälende und bohrende Musik. Lichtlos, öde und grau.

— — — — —
Schon hier bei der Charakteristik der Merlin-Musik drängte sich unabweisbar die Wahrnehmung auf, dass die übermächtige Wirkung des Wagnerischen Kunstwerkes einen geradezu dämonischen Einfluss auf einen Tonkünstler gewinnen konnte, der wie Goldmark den glänzendsten Talenten der musikalischen Gegenwart zuzuzählen ist. Vor allem ist es die Tristanmusik, die ganz verinnerlichte Tonsprache dieses unvergleichlichen Meisterwerkes, der hier sowohl wie in den meisten dramatisch-musikalischen Kunstwerken tragischer Richtung eine wahrhaft tyrannische Herrschaft über den musikalischen Ausdruck aufgezwungen ward. Die Tristanmusik gehört zu den musikalischen Typen; sie ist ein Muster von moderner Musik. Eine genauere Betrachtung der neueren deutschen Opernproduction lehrt indessen neben diesem einen Typus noch

andere Operntypen unterscheiden, die sich etwa in folgender Ordnung gruppieren lassen:

Erster Typus: „Tristan und Isolde.“ Charakter: Sommernachtsschwüle, Todessehnsucht, Liebessehnen. Die Liebe über alles Persönliche hinausgehoben, als Ewig-Menschliches. Die Tragik der Liebe. Das Symbol dieser Tragik ist der Septimenaccord der zweiten Mollstufe. In der Tonart C-moll lautet dieser Accord:



Er ist das grosse, tragische Klangphänomen der Tristanmusik, der tragische Accord der modernen Musik schlechthin. Die Instrumentation aller die Züge des Tristantypus tragenden Werke kennzeichnet die weiche, dunkle Grundfarbe des Englischhorns. Kühne Chromatik der Harmonie. Reichste Polyphonie.

Zweiter Typus: „Die Meistersinger.“ Charakter: Der Zug zum Volksthümlichen; Deutsches Volksthum; schwellende Lenzes- und Naturempfindung. Humor in allen Schattierungen. Schwärmerische Lyrik. Ihr Symbol ist der Nonenaccord:



Diatonische Harmonik; reiche Polyphonie.

Dritter Typus: „Carmen.“ Charakter: Grazie und Pikanterie; die bewegliche Melodik des französischen Chanson. Leichtgeschürzte Coquetterie; gesunde Erotik. Sprühendes Temperament. Durchsichtige Instrumentation; prickelnde Rhythmen. Geschlossene Form.

Vierter Typus: „Faust.“ Charakter: sentimentale Melodik; Vorwalten eines weichlich-erotischen Elementes. Desdurlyrik. In seiner Entartung sinkt dieser Operntypus zum Nesslerianismus herab.

Fünfter Typus: „Cavalleria rusticana.“ Charakter: Verismus. Das Milieu der niederen Volksschichten. Brutale Kraft; leidenschaftliche Ausbrüche. Raserei. Grelle Contraste und Mangel an feineren Uebergängen. Homophoner Stil. Einheit des Ortes und der Zeit.

Das wären etwa die fünf Deklinationen des neuen musikalischen Lateins. Diese Operntypen sind die Modelle für das Kunstschaffen der Gegenwart. Den charakteristischen Zügen ihres Wesens begegnet man überall dort, wo der dramatische Componist an einem Stoff seine musikalische Kraft versucht, dessen Eigenart eine gewisse Uebereinstimmung mit Wesen und Inhalt eines oder des anderen seiner als Vorbilder dienenden Opern- und Stiltypen zeigt. Die Stilformen dieser fünf Werke beherrschen die gesamte zeitgenössische Opernproduktion. Dass neben ihnen noch die ursprüngliche Eigenart der

Lyrik, wie sich ihrer Wagner im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ bedient, eine starke Suggestion auf den Opern componirenden Musiker ausübt, sei ohne Weiteres zugegeben. Da aber diese beiden Werke in ihren Ausdrucksformen mehr oder weniger dem alten klassischen Operntypus huldigen und die höhere Ursprünglichkeit ihres Wesens ausschliesslich in ihrem dichterisch-dramatischem Charakter sich ausspricht, so wird man ihnen als Operntypen, als Vorbildern und Modellen des Kunstschaffens unserer Zeit, nur eine bedingte und eng umgrenzte Geltung zugestehen dürfen. Die Bildung von Naturmotiven, wie sie den musikalischen Stil der Nibelungen beherrschen, ist auch vor Wagner oft genug versucht worden, als dass es anginge, Naturmotive in den Werken moderner Tonkünstler kurzer Hand aus der bewussten oder unbewussten Nachahmung des Nibelungenstils zu erklären. Von diesen Naturthemen sind es namentlich die Trompetenmotive, die lange vor Wagner auch in der Kunstmusik zur Verwendung kamen. In der Bedeutung von Signalmotiven sind sie so alt, wie die Instrumente selbst, auf denen sie hervorgebracht werden. In dieser Eigenschaft waren sie den Culturvölkern des Alterthums geläufig. Als glänzendes Beispiel der Anwendung eines dieser Naturthemen in der Kunstmusik darf das Trompetenmotiv gelten, mit dem Weber im „Oberon“ — und zwar in der Ocean-

arie — die Parallele zwischen Sonne und Held musikalisch ausmalt:



Erst die Verwendung von Naturthemen dieser Art im Sinne und in der Bedeutung von Leitmotiven würde zur Nachahmung des von Wagner in der Nibelungenmusik folgerichtig durchgeführten, für den Charakter dieses Riesenwerkes in hohem Maasse ausschlaggebenden Stils führen. Doch diese Bemerkungen nur nebenbei.

Der Johannestrieb, der die romantische Oper noch einmal zur späten Blüthe brachte, hat vielweniger gesunde und reife Früchte, als vielmehr Fallobst gezeitigt. Und die Ueberreife der grossen historischen Oper artete in Unfruchtbarkeit aus. Von dem Fluch der Unfruchtbarkeit glaubten die schaffenden und zeugenden Künstler das Genre der grossen Oper erlösen zu können, indem sie ihr neue Lebenskeime zuzuführen sich angelegen sein liessen. Fast in allen Werken der letzten vier Jahrzehnte lässt sich eine Vermischung des Wesens der grossen Oper mit jenem der romantischen — oder wenigstens der Versuch dazu — nachweisen.

In den romantischen Opern dieses Zeitraumes lebten einzelne Stilelemente der grossen Oper wieder

auf und in den dieser Epoche entstammenden grossen Opern spielte wiederum die Romantik eine nicht unbedeutende Rolle. Der Austausch lebensfähiger Keime zwischen den beiden Gattungen hatte sich in der That angebahnt. In Folge dieser Kreuzung heterogener Stilelemente bildete sich eine Mischgattung seltsamer Art heraus, die von der grossen Oper dem scenischen Pomp, den Schwulst und das unwahre Pathos des dramatischen Ausdrucks, daneben gewisse stereotype, dem Drama nur äusserlich aufgedrängte, seinem inneren Wesen aber fremde Formen wie Märsche und Tänze, und von der romantischen den spezifischen Charakter des Inhaltes, die Romantik des Colorits und eine in ihrem Wesen sentimentale Lyrik geerbt hatte. Die Operncomponisten geriethen schliesslich selbst in Verlegenheit, als es sich für sie darum handelte, das Genre, dem ihre Opern eigentlich angehörten, näher kenntlich zu machen. Die Bezeichnung „lyrisches Drama“, die Franchetti auf das Titelblatt seines „Columbus“ setzt, ist unter dem Zwange jener sentimentalen Lyrik dictirt. Auch Franchetti's „Columbus“*) ist gleich Goldmarks „Merlin“, ein lehrreiches Exempel, ein „interessanter Fall“, dessen näherer Betrachtung wir uns nun zuwenden wollen.

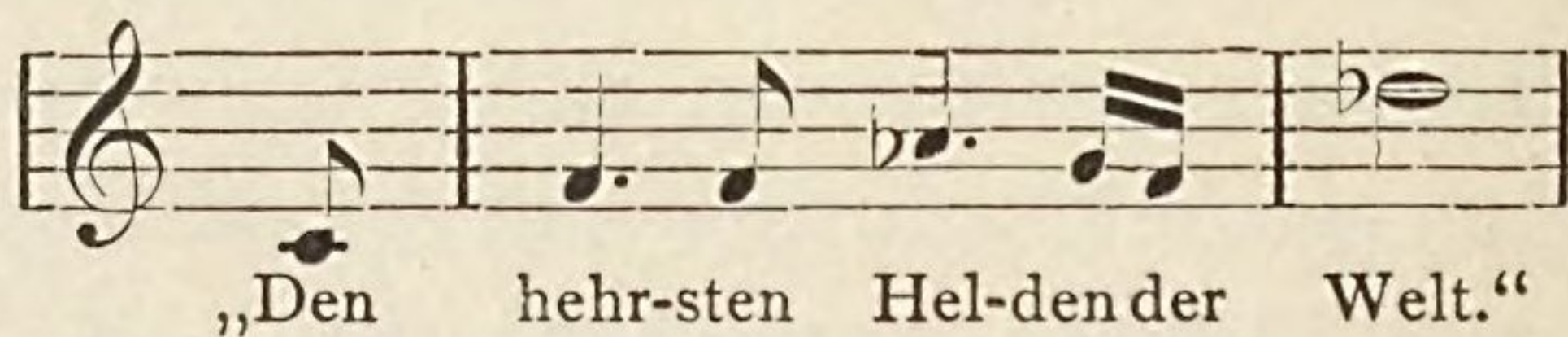
*) Christoph Columbus. Lyrisches Drama in 3 Acten. Deutsche Uebersetzung von Ludwig Hartmann. Musik von Alberto Franchetti.

Als im Jahre 1886 der in Deutschland gebildete Tonkünstler Franchetti mit einer hübsch gedrechselten und sauber gearbeiteten Symphonie vor die Oeffentlichkeit trat, glaubte man der künftigen Entwicklung des jungen Talentes mit grossen Hoffnungen entgegensehen zu können. Diese Symphonie war kein Geniestreich; sie verrieth weit mehr ein feinsinniges Reproductionsvermögen und die Sattelfestigkeit des Componisten in den technischen Geheimnissen, mehr seine Vertrautheit mit dem Metier als eine originelle Erfindungsgabe. Aber durch das Werk ging ein lebendiger Zug; das „Frisch gewagt ist halb gewonnen“ war ihm an die Stirne geschrieben. Es war jugendliche Energie in ihm, das Feuer eines jungen Mannes von zwanzig und einigen Jahren. Man lobte die Symphonie; vielleicht tadelte man sie auch. Einerlei, aber man nahm Interesse an dem jungen Componisten und hoffte. Dann trat Franchetti zum zweiten Male vor die Oeffentlichkeit mit einer Oper „Asraël“: Das Textbuch ein metaphysisches Ungethüm, die Musik charakterlos, ein stillloser, trüber Mischmasch; etwas quallenartig Zerfliessendes war ihr eigenthümlich, ihr mangelte das feste Rückgrat einer individuellen Melodiebildung. Von Ursprünglichkeit keine Spur. Alles überwuchert von Anklängen, Anleihen, Reminiscenzen. Aber was konnte eine unfertige Individualität besseres thun, als das Beste und Grösste nach-

ahmen, als bei den reifen Meistern in die Schule gehen? Nachahmen ist ein Recht der Jugend. Wenn Franchetti von diesem Recht Gebrauch machte, sollte man deswegen an seinem Talent verzweifeln? Sicher nicht. Man hoffte also weiter. Nun erschien der Componist jener frischen Symphonie, die so frohe Aussichten eröffnete, zum dritten Male vor der Oeffentlichkeit. Wieder ist es eine Oper: „Christoph Columbus“. Und nun — haben wir nichts mehr zu hoffen.

Nichts mehr. Der Componist des „Columbus“ ist abgeklärter als der Componist des „Asraël“. Er hat mit einem grösseren Aufgebot wie damals im Asraël, mit einem bedeutenderen Aufwand von technischer Kunst, von Raffinement, von Orchestermitteln, von Klangmassen und von scenischen Verführungskünsten dasselbe erreicht wie damals: nämlich Nichts. Damit aber beweist der Componist, dass er innerlich ärmer, dass er unwahr geworden. Und deswegen hoffen wir nichts mehr von ihm. Man kann grosse Opern componiren und ein kleiner Componist bleiben; man kann unzählige Noten schreiben und es braucht trotzdem doch nur sehr wenig Musik in ihnen zu stecken. Wäre Franchetti in seinem neuen Werke auf seinem Asraëlstandpunkte stehen geblieben, oder wäre er über die Grenzlinie des Schönen gesprungen, hätte er sich kraftgenialisch ausgetobt und alle Harmonie-

und Orchesterdämonen entfesselt, wäre er selbst in die Geschmacksbarbarei seiner jungitalienischen Operncollegen verfallen, hätte er sich, wie einst der junge Wagner, in ein Drama gestürzt, dessen 42 Personen, weil sie im 4. Acte ermordet wurden, im 5. als Geister wieder auftreten, hätte er bei alledem nur etwas Eigenes zu sagen gehabt, so würden alle diese Excesse dem Componisten grössere Sympathieen erworben haben, als seine heutige Abklärung. Denn sie hätten innere Kraft verrathen, den Funken des Prometheus geoffenbart. Aber nichts von alledem. „Zum Teufel ist der Spiritus.“ Franchetti's Columbus-Musik ist bar jedes individuellen Zuges; man wird kaum einen Takt finden, von dem man sagen könnte, er sei vor Franchetti noch nicht dagewesen, kein Motiv, das man in dem Sinne als das künstlerische Siegel Franchetti's bezeichnen könnte, in dem man etwa das Wagner'sche Nibelungen-thema



als Petschaft des Meisters von Bayreuth auffassen darf. Franchetti hat sich bis zur Selbstvernichtung abgeklärt: seine musikalisch-motivische Arbeit, die Kunst seiner Orchesterbehandlung ist ohne Zweifel grösser, seine Polyphonie flüssiger geworden. Aber diesen äusseren Vorzügen gegen-

über fällt das Deficit an wirklicher Musik, an dramatischer Melodie nur um so peinlicher auf. Franchetti hat den Stil seines Werkes ganz und gar aus dem Wagner'schen Princip der Orchesterdeklamation und der ewigen Melodie hergeleitet. Aber was bei Wagner ewige Melodie ist, ist bei Franchetti weder Melodie, geschweige denn ewig. Nun darf eine grosse Individualität sehr wohl ein fremdes Kunstprincip adoptiren, ohne dabei sich selbst aufzugeben. Das hat uns Beethoven bewiesen, der in seinen Symphonien die reizenden, harmlos-naiven und heiteren Menuettsätze Haydns in grandiose Charakterstücke des Humors umgebildet hat. Besitzt ein moderner Tónkünstler wirkliches Genie, warum sollte er nicht versuchen, die Wagner'schen Kunstprincipien für sich fruchtbar zu machen? Es ist ja ganz gleichgültig, ob der schaffende Künstler in den Formen der klassischen Meister — diese Formen hat ja auch der Eine vom Anderen übernommen — oder in jenen des modernen Meisters uns etwas zu sagen hat. Die Hauptsache ist und bleibt das Gesagte selbst. Die Gegner Wagners suchen das Kunstwidrige und Sterile der Wagner'schen Kunstformen zu beweisen, indem sie auf die Thatsache hinweisen, dass es keinem Componisten Wagnerscher Richtung bisher gelungen sei, auf der Grundlage dieser Kunstprincipien ein bedeutungsvolles Werk, aere perennius, zu schaffen. Mit dem-

selben Rechte könnte man den Diamanten als schlechten und werthlosen Stein verleumden, weil es einem Hufschmied nicht gelingen will, ihn zu fassen; mit demselben Recht könnte man eine Büchse zerschlagen, weil ein Blinder nichts mit ihr getroffen hat . . .

Wäre Franchetti ein Musiker von Gottes Gnaden, so würde er sein Gottesgnadenthum sicher in der einen oder der anderen Weise geoffenbart haben.

Aber hören wir uns einmal diese Franchetti'sche Musik genau an! Zunächst ist das Streben nach Charakteristik offenbar: Den Wind malen chromatische Tonleitern, „verfluchtes Lachen“ Accordläufe von gestopften Trompeten, die dem Himmel zustrebende Seele des sterbenden Columbus ein von der kleinen Flöte intonirtes hohes C, das über leisen Orgelklängen wie ein leuchtender Punkt glänzt; ihren Aufflug in das Reich der ewigen Harmonie schildert ein glissando auf der Harfe („die Seele schwingt sich in die Höh“); kosende Lüfte malt Franchetti mit säuselnden Violinfiguren, die Grossen des Reichs mit festlichen Trompetenfanfaren und seinen Mönchen wirft er die ehrwürdigen Schleppgewänder gregorianischer Melodien über. Die Charakteristik wäre ihm also nicht abzustreiten Aber sie dringt nicht in die Tiefe, sie ist blosser Aufputz, sie bleibt ein Aeusserliches; Flitterwerk. Von einer musikalischen Charakteristik der handelnden

Personen kann gar nicht die Rede sein. Nun wollen wir seine Melodik, seine Harmonik untersuchen. Ah! Wie das steigt und fällt, wie das an- und abschwillt. Wahrhaftig Fis-moll. Eine schöne Tonart. Und jetzt halten die Bläser (wir sind im 2. Akt) eine Ewigkeit lang einen einzigen Ton, das d aus. Welch' entzückende Melodie! Und der grosse Marsch in A-dur im ersten Act? Wenn sich moderne Opern-componisten einmal herbeilassen, einen Marsch zu schreiben, so pflegen sie es nicht zu thun, ohne sich vorher überzeugt zu haben, dass sie ihm auch wirklich einen schönen melodischen Gedanken mit auf den Weg geben können. Was thut Franchetti? Die Streicher und Holzbläser stampfen in Triolen einher und Tuba und Posaunen blasen die Melodie, d. h. ein notenreiches mit unterschiedlichen Triolen belebtes recitativartiges Thema, das in seinem Mangel an deutlich markierten Cäsuren einen monströsen und formlosen Eindruck macht. Da hätten wir also auch die Melodie . . .

Es müsste eigenthümlich zugehen, wenn ein musikalischer Componist (und dass Franchetti musikalisch ist, hat er ja mit seiner Symphonie bewiesen!) im Laufe der Composition einer Oper nicht auch ein paar gute Einfälle haben sollte. Im „Columbus“ sind sie selten; aber sie sind doch vorhanden. Sogar einige sehr reizende Kleinigkeiten. Unter ihnen ist an erster Stelle zu nennen das kurze Orchester-

zwischenspiel im 1. Act nach den Worten des Chors: „Lasst die Königin beten; es ist Vesper“, wo ein melodisches, anmuthiges Motiv von Horn und Violinen vorgetragen wird, während die Töne einer fernen Glocke in die ruhig bewegte Harmonie hineintropfen. Auch der düstere B-moll-Satz im Monolog des Columbus: „Die alte Thorheit der Menschen“ und das ernste und schöne Thema der Bassclarinette in der Scene des Columbus mit der Königin, sowie das sehr melancholische Motiv der Meeresöde, mit dem die Bläser den 2. Act eröffnen (über dem mystischen pianissimo Paukenwirbel), gehören zu den musikalischen Sonntagsgedanken der Partitur. Das Beste des Werkes enthält der erste Act. Er ist lebhaft bewegt, das Durcheinander auf der Scene — das die Handlung ersetzt und uns glauben machen soll, es vollzöge sich in Wirklichkeit irgend ein bedeutendes Ereigniss — das glänzende Instrumentalcolorit, das Rauschen und Lärmen, ein halbes Dutzend Extratrompeten und geschickt einander gegenüber gestellte Gegensätze fesseln Auge und Ohr des Hörers. Ein Lachchor, mit dem das Volk „den weisen Seher“ Columbus verspottet, erinnert in seiner musikalischen Behandlung der Lachsilbe „Ha ha ha“ an Webers Spottchor aus dem „Freischütz“. Aber wie packend wirken bei Weber die mit den einfachsten harmonischen Mitteln — einem Secundensatz! — charak-

terisirten Spottsilben, und wie lahm schleichen die matten Rhythmen Franchetti's dahin! Selbst der realistisch heisere Klang der oft missbrauchten gedämpften Trompete — eine Farbe, die übrigens schon von Haydn in der Symphonie angewendet wurde! — vermag die Ausdruckslosigkeit dieses Stückes nicht zu beleben. Columbus, — der nun endlich noch vor dem jüngsten Tage vom Schicksal ereilt wurde, als Opernheld eine skeptische Nachkommenschaft zu langweilen, — ist eine musikalische Gliederpuppe; er lässt uns kühl wie alle Helden der grossen Oper. Er hat kein Herz und damit geht hier wie in den folgenden Acten auch das Gemüth des Zuhörers völlig leer aus. Im zweiten Act, der Columbus mit seinen beiden Schiffen Sta. Maria und Sta. Pinta auf dem Ocean zeigt, beschleicht uns so etwas wie Langeweile, nachdem das erste Erstaunen über das reizende scenische Bild vorüber ist; diese prasselnden, in ihren chromatischen Stimmführungen ebenso schweren wie in ihrer unplastischen Polyphonie dramatisch unwirksamen Chöre verstärken das Gefühl des Unbehagens. Der grosse Augenblick, da der Donnerruf „Land, Land“ erschallt, geht spurlos vorüber; die schöpferische Ohnmacht Franchetti's tritt hier in ihrer ganzen Hülfslosigkeit zu Tage. Diese Scene musste nothwendigerweise zum Höhenpunkt seines Werkes sich emporthürmen, riesengross, er-

schütternd. In ihr musste der Tonkünstler alles niederlegen, was die Muse ihm geschenkt; Alles Weh und alle Lust der empfindenden Seele, die höchste Ergriffenheit eines Augenblickes, der nicht nur im Columbus-Drama, sondern auch in dem grossen Culturschauspiel einen Höhen- und Wendepunkt bedeutet. „Aber der grosse Moment findet ein kleines Geschlecht.“ Was thut Franchetti? Er verknallt ein paar Kanonenschüsse . . . Das ist Alles.

Der dritte Act*) spielt in der Begräbnisscapelle der castilischen Könige und lässt es uns erleben, wie ein Held stirbt; nicht wie die untergehende Sonne. O nein; wie ein hinfälliger, von seinen Schicksalen schwer niedergebeugter, verbitterter, unglücklicher Greis Die Musik dieses Actes, ein schattenhaftes, alles kraftvollen, heldenhaften Ausdrucks entbehrendes lyrisch-empfindsames Seufzen und Stöhnen, trägt den Stempel der Oede, das Gepräge trostloser Monotonie. So schwächt sich die Oper Franchetti's — die sich wohl nur diesem letzten müden, sentimental-siechem und hinfälligen Acte zu Liebe die verdächtige Bezeichnung „lyrisches Drama“ beigelegt hat — von Act zu Act mehr ab; sie packt nicht, sie ergreift und rührt nicht und wenn sie Anfangs, und sei es auch nur

*) Die Oper wurde in Deutschland (Hamburg) in drei Acten gegeben. Das italienische Original umfasst fünf Acte.

äusserlich, Interesse erregte, so bietet sie später Alles auf, diese Antheilnahme wieder mit der Wurzel auszuroden. Die ethischen Wirkungen des Kunstwerks zu erzeugen vermag sie nicht einen Augenblick. Der Versuch, das Wesen der grossen Oper mit Wagnerischen Formen-Principien zusammenzuschweissen — mit der Seele, dem innersten Kern des Wagner'schen Kunstwerkes hat dieses Wesen nicht das Geringste zu thun — trug in ihrem Organismus von vornherein den Todeskeim.

Der Mischstil hat eine reiche Geschichte. Ja, man könnte sagen, die Musikgeschichte ist die Geschichte dieses Mischstils. Während die architektonische Kunst frühzeitig in ihrem historischen Entwicklungsprozess dazu gelangte, Einheit des Stils, stilistische Geschlossenheit ihrer Elemente als oberstes Gesetz für alles künstlerische Schaffen in ihrer Sphäre zu proclamiren, giebt sich im Gegensatz zu dieser Erscheinung in der Entwicklungsgeschichte der Musik das Bestreben kund, durch die Mischung verschiedener stilistischer Elemente neue Formen zu schaffen und Inhalt und Ausdruck, in erster Linie der instrumentalen Tonkunst, zu erweitern und zu steigern. Dieser Mischstil sollte überaus fruchtbringend werden und für die Entwicklung der Tonkunst von höchster Bedeutung sein. Ihm haben wir zuerst das *dramma per musica* zu danken und die glänzende Reihe jener dramatisch-musikalischen

Arbeiten, die von der „Dafne“ der Jacopo Peri und Rinuccini bis zum „Parsifal“ hinleitet, ihm danken wir Werke wie die Matthäuspassion von Bach, in welcher der fremde stilo rappresentativo mit seinen Arien, Duetten und Ensemblesätzen mit dem einheimischen Choral auf das Innigste sich verbindet und das Dramatisch-Aeusserliche der alt-italienischen Oper zum Kirchlich-Inneren veredelt und vertieft erscheint. Die Ausbreitung dieses Mischstils lässt sich aber auch auf dem Gebiete der Symphonie ohne Schwierigkeiten verfolgen: Haydn, der die eigenthümlichen musikalischen Ausdrucksformen des Wiener Volkslebens in seinen Menuettsätzen fixirte, Mozart, der seine Symphonien mit jenen reinen und innigen lyrischen Zügen schmückte, die ihm den Vorwurf eintrugen, ein „unreiner Instrumentalcomponist“ zu sein, und Beethoven, der in seiner Neunten Symphonie das Unerhörte unternahm, auf der breiten Basis des symphonischen Orchesters Chormassen, den Ossa auf den Pelion, emporzuthürmen: sie alle — diese Werke und diese Meister — sind die lebendigen Zeugen für jene Stilmischung, die in ihren klassischen Typen als Musik höheren Grades, als ideale Erscheinungsform der Kunstmusik aufzufassen ist.

Wagner hat diesen Mischstil, der für das Wesen der Oper ausschlaggebend geworden war, in seinem Kunstwerk der Zukunft zur grossen Einheit erhoben. Den Einheitsgedanken brachte Wagner in seinen

bewusst gestalteten, dem Lohengrin nachfolgenden Tondramen zum Ausdruck. Diese untheilbare Einheit bedingt das Wesen der Wagner'schen Kunst. Sie lässt sich nicht mehr in ihre Elemente zerlegen, ohne sofort sich selbst aufzugeben. Das Wagner'sche Kunstwerk und die grosse Oper sind Antipoden. Der Versuch, aus beiden eine Mischgattung herzustellen, muss zu ebenso seltsamen Gebilden führen, wie sie die antike Sage in den wunderlichen Geschöpfen kennt, die, halb Mensch halb Thier, zur Formel der Unnatur geworden sind. Ein Lebewesen, das als Mensch erscheint, kann nicht zugleich, selbst in nur einem Theile seiner Erscheinungsform nicht, Pferd sein. Der Mischstil, dieses grosse, befruchtende Agens der Kunst und der Natur, wird in Zwittergeschöpfen dieser Art ad absurdum geführt.

In Anlage, Stil und Scene zeigt Franchetti's „Columbus“ eine auffällige und compromittirende Aehnlichkeit mit Meyerbeers „Afrikanerin“. Aber jene exotische Oper dieses französischen Componisten — im Wesen Meyerbeers ist in der That auch nicht nicht eine Faser deutsch! — erscheint bei weitem gewandter aufgebaut und dramatisch wirksamer als das Werk Franchetti's. Indem Franchetti der Charybdis eines scenischen Plagiats an Meyerbeer entgehen wollte, stürzte er in die Scylla eines groben dramaturgischen Fehlers: er verlegte die

ganze Exposition seines Werkes — die Scenen, in denen Columbus dem gelehrten Rath von Salamanca seine Pläne vorträgt — hinter die Coulissen. Geographie in Musik zu setzen ist immerhin ein misslich' Ding. Das empfindet man ja auch bei der ärmlichen und elenden Musik, die Meyerbeer in den ersten der Geographie gewidmeten Scenen seiner „Afrikanerin“ abgesondert hat. Meyerbeer schaute seinen Stoff mehr mit dem hellem Auge des Dramatikers als mit dem schwärmerischen Blick des Musikers an. Franchetti aber hat weder den Ehrgeiz des Dramatikers, noch die schöne Schwärmerie des Musikers. Sein Versuch, die grosse Oper, die sich in Meyerbeer vollständig ausgelebt, auf der Grundlage Wagner'scher Principien weiterzubilden und ihren Stil aufzufrischen, ist missglückt. Sein „Columbus“ trägt die hässlichen Todtenflecke einer abgestorbenen Kunst an sich und bezeichnet den tiefsten Punkt, zu dem die Decadence der historischen Oper hinunterleiten konnte.

Die charakteristischen Stilelemente der grossen und der romantischen Oper geben auch einem Werke Josef Abert's, jenes Componisten, der vor Bach und Beethoven genannt wird, wenn das Alphabet die Rangordnung entscheidet, das Gepräge. In seinen „Almohaden“*), einem Spätling seines Talentes,

*) Die Almohaden. Oper in vier Acten. Text von R. Kröner, Musik von J. J. Abert.

theilt er die Vorliebe der neueren dramatischen Componisten für Stoffe aus dem Süden. Dass der Reichtum an lebhaften Farben und an sinnlich-schönen Formen den Musiker anzieht, ist natürlich und dass der malerische Effect der Scene bei der Suche nach Opernstoffen von vornherein für die Wirkung des Ganzen mit in Anrechnung gebracht wird, ist nicht weniger natürlich. Unter diesem Gesichtswinkel kann die Thatsache nicht besonders auffallen, dass die Natur, das farbenarme Volksthum und das milde, weichabgetönte, sanfte Colorit des Nordens in dem Maasse, als sein Wesen dem Decorationsmaler wenig dankbar erscheint, auch dem Operncomponisten Bedenken einflösst und nur selten der Scenerie den Inhalt giebt. Die Scenerie der Mehrzahl der neueren Opern stellt eine geographische Einheit dar. Es ist der Süden und immer wieder der Süden, der die Maler und die Musiker lockt. Die „Almohaden“ Aberts behandeln einen maurisch-spanischen Stoff. Das Textbuch des Werkes schliesst sich einem spanischen Drama „Die Glocke von Almudaina“ des Don Juan Pallon y Coll an und bietet auf der historischen Grundlage des Vernichtungskrieges der Spanier gegen die Mauren auf den Inseln des westlichen Mittelmeeres eine lebhaft bewegte, an Ueerraschungen reiche Handlung. Ihre Hauptzüge sind etwa folgende: Auf Mallorca haben grimme Kämpfe zwischen dem maurischen Fürstengeschlecht der

Almohaden und den Spaniern um den Besitz der blühend schönen Insel stattgefunden. Die Handlung führt uns vor das Landhaus Donna Elena's, der verbannten Almohadenfürstin. Ihr Gemahl war nach siegreicher Feldschlacht von spanischen Dolchen auf Befehl des geschlagenen Gouverneurs meuchlings ermordet worden, ihr Sohn Ismael schmachtet in der harten Gefangenschaft der Spanier. Der Gouverneur Centellas, während einer Schlacht verwundet, floh, von den Seinen abgeschnitten, in das Haus Donna Elena's; sie erkennt den Mörder ihres Gatten, den Verderber ihres Hauses, ihres Geschlechtes. Aber edelmüthig und unpolitisch, wie nur ein Weib es zu sein vermag, schont sie nicht nur das Leben des in ihre Hände gefallen, ahnungslosen Todfeindes; sie pflegt und hegt ihn ausserdem mit solcher Sorgfalt, dass Centellas bald gesundet und sich von Neuem zum Kampfe gegen die Mauren, gegen die Almohaden und gegen seine Lebensretterin, die verbannte Fürstin der Almohaden, mit froher Kraft rüstet. Durch einen Zufall war es inzwischen dem gefangenen Ismael gelungen, seinem Kerker zu entfliehen. Als Troubadour verkleidet erscheint er auf dem Abschiedsfest, das seine Mutter dem Gouverneur Centellas zu Ehren giebt. Der Troubadour singt eine Liebesromanze; er hätte eigentlich etwas Vernünftigeres thun können, aber in Opern nimmt man es mit der Vernunft

nicht eben sehr genau. Seine Maske ist mangelhaft. Ismael wird erkannt. Centellas will den Jüngling, der in den Augen der Spanier nur ein Rebell ist, in Ketten legen lassen. Die anwesenden Mauren nehmen für den Sprossen ihres Königshauses Partei; schon fliegen die Schwerter aus den Scheiden, da stürzen Ismaels Mutter und seine anmuthige Schwester Zelima an die Brust des Bedrohten . . . Centellas überschaut die Situation. Einen Augenblick schwankt er in weichherziger Dankbarkeit . . . dann aber donnert er auf's Neue den Befehl unter seine Soldaten, den Rebellen zu greifen. Der tapfere Jüngling haut sich jedoch mit dem blanken Eisen durch die Reihen der Spanier seinen Weg; er gewinnt eine Treppe, die auf das Dach des Hauses führt und stürzt sich von dort in's Meer; vermuthlich will er schwimmend ein Boot, ein Schiff erreichen, das ihn der Machtsphäre der Feinde zu entfliehen die Möglichkeit bietet. Indessen, der tollkühne und wenig aussichtsvolle Plan misslingt. Ismael wird aus dem Meere gezogen und in Ketten nach dem Staatsgefängniss in Palma geschleppt.

II. Act: Seine Schwester Zelima hat sich, den Zwang maurischer Sitte überwindend, in Männerkleidern nach Palma begeben. Sie will den Bruder retten, retten um jeden Preis, oder ihn rächen. Auf einem Platze vor der Moschee, von deren Minarets der langgezogene Ruf des Muezzin phan-

tastisch in die nächtlichen Strassen klingt, belauscht sie ein Gespräch verschworener Mauren und eines spanischen Officiers, Galceran, der ihr von früher her bekannt ist. Man plant einen Aufstand; Centellas wird der Tod bestimmt. Das Signal zum Loschlagen zu geben, behält sich Galceran vor. Die alte ehrwürdige Glocke auf dem Thurme des Palastes von Almudaina soll den Spaniern das Grablied läuten. Zelima schliesst sich den Verschwornen an; Galceran fühlt sich in Liebe zur schönen tapferen Schwester Ismaels entbrannt. III. Akt: Ein menschliches Rühren, eine weiche Gefühlsstimmung, ein Nachklang von Dankbarkeit gegen die Mutter Ismaels beherrscht auf Augenblicke das Empfinden des Gouverneurs Centellas. Er glaubt, die Absicht haben zu können, Ismael retten zu wollen. Er lässt also den Gefangenen kommen und verspricht ihm unter Bedingungen, die entehrend sind, Freiheit und die Gnade des Königs. Ismael dankt für diese Gnade und kehrt in sein Gefängniss zurück. Nicht nur die Spanier, auch die Mauren sind stolz. Centellas giebt den Offizieren der Wache den Auftrag, Ismael in dem Augenblicke dem Beile des Henkers zu überliefern, da die Thurm-glocke des Palastes zu läuten beginnt. Der Gouverneur misstraut der augenblicklichen Ruhe; er ahnt den nahen Sturm; mit dem Glockenstrang glaubt er das Schicksalsseil des Almohadengeschlechtes selbst in

den Händen zu halten. Centellas, der in seinem Palaste ein Maskenfest veranstaltet hat, mischt sich unter die Gäste. Die Verschworenen schleichen herbei. Unter ihnen Galceran, der ungefährdet in das Innere des Glockenthurmes schlüpft, um im geeigneten Augenblick die Sturmglocke der Rebellion zu läuten. Auf dem Ballfest ist auch Donna Elena erschienen: mit Centellas allein, beschwört sie diesen, ihren Sohn zu retten.

Elena.

Als einst zu mir Du kamst, verfolgt, bedeckt mit
Wunden,

Sprich, hast Du nicht bei mir Barmherzigkeit ge-
funden?

Nun komme ich zu Dir, mit aufgehobnen Händen
Fleh' ich aus tiefster Noth, mein hart Geschick zu
wenden!

Dem Gatten raubtest Du das Leben,
Gestossen hast Du uns vom Thron —
Vergessen sei es und vergeben,
Nur rette, rette meinen Sohn!

Centellas bleibt unerschüttert wie eine Bildsäule. Da erblickt Donna Elena das lebensgrosse Porträt eines schönen Weibes im Gemach: es stellt die spurlos verschollene Geliebte Centellas', die Mutter seines Kindes dar. Elena erzählt dem athemlos Lauschenden, wie sie einst auf der Flucht im Walde

irrend, ein Weib sterbend in einer einsamen Hütte, an der kalten Brust „ein kleines Mädchen in erster Lebenslust“ gefunden. Jenes sterbende Weib war die Geliebte des Gouverneurs. Sein Kind, das sie barmherzig mit sich genommen und erzogen als wär's ihr eigenes, lebt: es ist Zelima. „Nimm Deinen Sohn!“ ruft Centellas überwältigt von der Botschaft. „Nimm Deinen Sohn!“ In diesem Augenblick klirren Waffen. Die Verschworenen dringen in den Palast, um Centellas zu tödten. Der Gouverneur eilt zum Glockenthurm:

„Almudaina's Glocke trägt
Zitternd auf eh'rner Zunge,
Den Todesruf für Ismael,
Schon zuckt die Hand zum Schwunge!“

Er ergreift den Strang. Zu Elena:

„Ein Schritt noch und es fällt sein Haupt
Bei dieser Glocke Ton!
Der Henker mit erhobnem Schwert
Steht neben Deinem Sohn!“

Elena taumelt zurück. Jetzt kann nur noch Eines, nur ein furchtbares Gewaltmittel kann ihr den Sohn retten. Sie befiehlt einem Mauren, Zelima zu erschlagen, sobald die Glocke tönt.

Elena (zu Centellas). Und nun zieh an die Glocke!
Bringt sie dem Sohn Verderben,

So wird mit ihm Zelime,
Wird Deine Tochter sterben!

Centellas ist ausser sich:

„ gieb mir die Tochter wieder
Und frei soll Ismael von hinnen gehen!“

Da geschieht das Unerwartete: in dröhnenden Schlägen ertönt die Glocke. Schauder fasst Alle. Centellas (zusammenbrechend). Weh, meine Tochter! Elena (in die Kniee sinkend). Weh mein Sohn!

Aber die furchtbare dramatische Spannung der Situation löst sich: Fanfaren und Triumphgesänge erklingen; Rufe: Heil Ismael! In festlichem Aufzuge nahen die siegreichen Mauren, Ismael und Zelima auf zwei Thronsesseln hereintragend. Erkennungsscene. Während Centellas mit seiner schmerzlich bewegten Tochter dem Hintergrunde zuschreitet, setzt Elena ihrem Sohne die Krone Mallorca's auf's Haupt. IV. Act: Centellas rückt mit starker Heeresmacht gegen Ismael. Die Mauren sind von allen Seiten umzingelt. Elena und Ismael sehen den Tod vor Augen. Ismael, in das Schlachtgewühl sich stürzend, findet mitten im Grausen des Kampfes Zelima, das Weib, das er liebt. Sie ist schwer verwundet. Zärtlich geleitet er sie in sein Zelt, wo sie in seinen Armen stirbt; Ismael selbst fällt vom Schwerte des Verräthers Galceran. Centellas hat gesiegt. Während das Siegesläuten der Glocke von

Almudaina erklingt, reichen sich Centellas und Elena, über den Leichen ihrer unglücklichen Kinder die Hand. Die Versöhnung ist theuer erkaufte.

Das Textbuch, ohne Zweifel geschickt angelegt, kommt den Bedürfnissen der Componisten freundlich entgegen; es enthält musikalische Situationen. Die Achillesferse der Fabel liegt im dritten Act. Alles spitzt sich hier zu einer Katastrophe zu und wo man einen zerschmetternden Schlag erwartet und erwarten muss, lässt der Dichter plötzlich das Schwert sinken und verwischt mit einem noch folgenden, dem vierten Acte den bedeutenden Eindruck, den man von dem dramatischen Höhepunkte der Handlung empfing. Er löst damit die kräftige Inner-
vation, die von dem straff gespannten Empfinden der handelnden Personen in der Seele des Zuschauers sich erzeugte. Man denke sich die Situation: Der Gouverneur und die verbannte Fürstin der Almohaden stehen einander im Kampfe bis auf's Messer gegenüber; der Gouverneur will den Sohn der Fürstin, diese die Tochter ihres Gegners tödten lassen; da tönt eine Glocke, deren eherne Zunge den bei ihren Opfern stehenden Henkern die blutige That befiehlt; aber was geschieht? Auf unbegreifliche Weise wurde Ismael, der gefangene und zum Tode verurtheilte Almohadenfürst, der erst vor Kurzem vor den Augen des Zuschauers in den Kerker geführt worden war, von der Schaar seiner

Anhänger befreit; eine Revolution im Stillen, ohne allen unnöthigen Lärm, ohne Barrikaden und andere Unannehmlichkeiten macht ihn zum Herrn der gesegneten Mallorca und vergnügt hält er zugleich mit Zelima, der Tochter des Gouverneurs, die bisher als Ismaels Schwester galt, seinen Siegeseinzug in den Palast. Und warum geschieht das Alles? Nur um Gelegenheit zu einem letzten Act mit Liebesscenen zu gewinnen. Durch drei Acte hindurch war man ohne jedes Liebespaar mit ernsthaften Absichten. Eine Oper ohne Liebe! Das schöne Beispiel, das Mehul in seinem klassischen Opernwerke „Joseph und seine Brüder“ gegeben, hätte wahrlich eine Nachahmung verdient! Die Liebesscene zwischen Zelima und Ismael bietet leider gar kein Interesse. Dass die Beiden untergehen, ist nicht motivirt; haben sie eine Schuld zu sühnen? Ganz sicher nicht. Der Conflict zwischen Ehre und Leidenschaft wird nicht durchgeführt. Ihr Tod ist ein Act dichterischer Willkür. Um wie vieles dramatischer hätte sich die Handlung gestalten lassen, wenn über dem Verhältniss Ismaels und Zelima's der Fluch des Unerlaubten, des Verbrechens lastete, wenn ein Schicksalsschluss, wenn das ewig waltende Fatum eine tragische Schuld in die in ihrer dichterischen Ausgestaltung ganz und gar platonische Liebe der Beiden hineingetragen hätte! Wie die Handlung, so zeigt auch die Charakteristik der einzelnen Personen Lücken, und die

psychologische Entwicklung bewegt sich sprunghaft vorwärts. So ist der Gouverneur ein nicht besonders glückliches Gemisch von Tyrannis und Goldschnittlyrik, ein Mittelding zwischen Pizarro und Wolfram von Eschenbach. Wenn Zelima in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, ausruft: „Wohlan! so nimm mich hin,“ so erinnert das Theatralische dieser Ausdrucksweise eher an die Art, in der in alten Ritterschauspielen geminnt und geheirathet wurde, als an die Sprache eines übervollen, von tobenden Affecten erfüllten Mädchenherzens. Würde sie sich nach innerem Kampf schweigend ihrem Vater an die Brust werfen, so dürfte dieses Schweigen unendlich beredter als die platte Theaterphrase gewirkt haben. Das Wort „Wohlan“, das der echten Herzenssprache vollständig fremd ist, klebt immer an einer Theaterpose; ein hohl pathetischer Ausruf, von dem eine steifconventionelle Handbewegung unzertrennlich ist. Zelima erscheint übrigens als der einzige auf tragischen Grundton gestimmte Charakter; wäre diese Gestalt in den Mittelpunkt einer Handlung gestellt, in der sich Ismael, der Gouverneur und auch der in seiner blinden, thörichten Liebes-Leidenschaft erstickende Officier Galceran als feindliche Parteien gegenüberstehen, so eröffnete sich die Perspektive auf ein von grossen, tragischen Contrasten getragenes Drama, das umsomehr packen und erschüttern müsste, als der mitwirkende Ton-

dichter dem grossen Vorwurf Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks zu geben vermocht hätte. Bedenklich unwahrscheinlich bleibt in der Handlung die Scene, in der die Fürstin Zelima als Tochter des Gouverneurs ausgiebt, die sie in der Wildniss aufgefunden habe. Wo ist aber der Beweis, dass Zelima wirklich die Tochter des Gouverneurs Centellas ist? Kein Medaillon, nicht einmal das beliebte Muttermal sprechen für die Echtheit ihrer Abstammung. Die Scene selbst, in der die Fürstin in Zelima die Tochter Centellas' erkennt und dieser erfährt, dass sein todt geglaubtes Kind lebt, ist nach der Gefühlsseite hin viel zu karg, viel zu sparsam bedacht; wo ist der Glücksjubel des Vaters, wo das Aufblitzen eines Rachegedankens im Herzen der Mutter, die jetzt den Gouverneur in ihrer Gewalt sieht?

Joseph Abert, ein geborener Böhme, der lange Jahre hindurch als Contrabassspieler im Stuttgarter Hoftheater gewirkt, ist ein gesinnungstüchtiger, ehrenwerther, braver und gediegener Componist. Genie besitzt er nicht. Er war Capellmeister. Capellmeister haben kein Genie nothwendig. Denn mit oder ohne Genie, sie werden immer Opfer ihres Berufes. Sie athmen fremde Musik ein, sie hauchen fremde Musik — etwas oxydirt allerdings — wieder aus. Und ihren Opern merkt man es gewöhnlich an, dass sie auch ihr Genie ausgehaucht haben. Die

Musik, die Abert in seinen Almohaden niedergelegt hat, ist ehrliche, gediegene Arbeit. Aber ursprünglich, primär, originell: nein, das ist sie nicht. So hört man mancherlei hübsche Anklänge an Wagner, an Meyerbeer und Bizet. Eine Art Leitmotiv, das die Heldenkraft Ismaels charakterisiren soll, klingt im ersten Augenblick an das heroische Siegfriedthema in der Götterdämmerung an; bei schärferem Hinhören findet man aber, dass der spätere Jagdhornruf Siegfrieds die Hauptsache und der Prophetenmarsch die charakteristische Triole zusammengesteuert haben. Abert ist in der ganzen Partitur nicht viel. Was die Musik Aberts auf vielen Seiten seiner Partitur so unfruchtbar, so wenig erquicklich erscheinen lässt, ist die Thatsache, dass es dem Componisten an der Fähigkeit der symphonisch-motivischen Entwicklung gebricht und dass der Strom der Melodie in seiner Musik keine Wellen schlägt, nicht rauscht. In der Musik Aberts lebt vieles Hübsche und Liebenswürdige: aber es sind Kleinigkeiten, Splitter; wir sind bei den Zahnstochern angelangt, bevor wir gegessen haben. Seine Melodik ist kurzathmig, unruhig-kreuzend; kein Gedanke erfährt eine bemerkenswerthe Vertiefung und die vielen eingestreuten Melismen unterbrechen die eigentliche Melodie fortwährend. Seine Musik ist stil- und principlos. Abert will modern schreiben, aber er wagt sich nur halb heraus aus den geschlossenen

Formen der alten Oper; so kommt es zu einem Zwitterding von Kunstwerk, dem das feste Knochengerüst eines künstlerisch durchgeführten einheitlichen Principis fehlt. Die besten Nummern der Oper sind einzelne in alter Form componirte Stücke, unter denen die Muezzin-Episode des zweiten Actes und die hübsche Balletmusik obenan stehen. In dieser Muezzin-Episode benützt Abert die Originalmelodie des Muezzinrufes „El salam alek aleikum el Salam“, die auch Felicien David in seiner Symphonie-Ode „Die Wüste“ mit ausserordentlicher Wirkung werthet hat. Die schöne Durchführung dieser phantastisch herrlichen Minaretmelodie wirkt besonders originell als Cantus firmus in den einzelnen Chorstimmen. Die Balletmusik ist graziös erfunden, pikant instrumentirt und unterscheidet sich darin wesentlich von der instrumentalen Farbe der Gesamtpartitur, die etwas Blasses, Blutloses an sich hat. Die Verwendung der Holzbläser erhebt sich nicht über die Schablone. Vortrefflich gelang es indessen dem Componisten, einzelnen Stellen ein orientalisches Colorit von charakteristischer Farbe zu geben; es sei hier der märchenhaft-poetischen Stimmung gedacht, die auf den zweiten Act sich herabsenkt, den Zauber des phantasievollen, fein empfundenen und malerisch abgetönten Nachtstückes erhöhend.

Auch R. Heuberger's Oper „Manuel Vene-

gas“*) gehört derselben Richtung wie Aberts Almohaden an. Der Stoff ist einer spanischen Novelle entnommen. Der Inhalt der Fabel ist im Wesentlichen folgender: Die beiden Familien Venegas und Elias leben in bitterer Feindschaft; das Haus Venegas schuldet dem alten Don Elias überdies noch noch eine Million Realen, die es nicht bezahlen kann. Natürlich besitzt Don Elias auch eine wunderschöne Tochter, Soledad, für die Manuel Venegas in heftiger Liebe entbrennt. Das Vorspiel der Oper führt uns nach Guadix, wo zu Ehren des Christuskindes Tänze versteigert werden: keine der andalusischen Schönen darf sich — so will es die Satzung — dem Angebote des Tänzers verweigern. Als nun Manuel Venegas für hunderttausend Realen (die er kaum besitzen dürfte) mit Donna Soledad zu tanzen begehrt, reizt er den Zorn des in Aussicht genommenen Schwiegervaters. Es ist ebenso unvernünftig wie wenig vornehm, wenn der erzürnte Alte so ohne Weiteres jetzt die schuldige Million zurückfordert. Venegas hat selbstverständlich diese Kleinigkeit von Million nicht in seinem Beutel und so kommt es denn im Angesicht der verdutzten Festtheilnehmer zu peinlichen Auseinandersetzungen. Manuel erklärt öffentlich „Soledad

*) „Manuel Venegas“. Oper in vier Acten von J. V. Widmann, Musik von Richard Heuberger. Das Werk wurde in Leipzig aufgeführt.

ist mein! Der stirbt, den ich auf meinem Pfade finde!“ und zieht dann fort in die Fremde, um Geld und Gut zu erwerben. Donna Soledad heirathet jedoch wider ihren Willen den reichen Don Arregui, den „wackern Mann, den sie verehren muss, aber nicht lieben kann“. Ein prächtiger Zug bunt gekleideter Diener, unzählige mit Schätzen beladene Maulthiere verkünden die Rückkehr Manuel's; er trifft die Geliebte mit ihrem Kinde. Manuel schwört, den „Mörder seines Glücks zu tödten“. In der Nacht kommt Soledad zu ihm und fleht ihn an, von seinem Vorhaben abzustehen. Manuel gelobt es. Der Apotheker der Stadt, Don Vitriolo, weiss die Eifersucht des von einer Reise heimkehrenden Gatten zu entflammen; er beschuldigt Soledad des Ehebruchs. Manuel, zur Abreise gerüstet, greift mit seinem Dolche in die Scene ein und ersticht zuerst den Vitriolo, einen kleinlich-erbärmlichen Wicht, der einmal um Soledad gefreit, und dann, nachdem Soledad, leuchtend in Unschuld, todt zur Erde gesunken, sich selbst. Es war ein arger Missgriff, einen Stoff auf die Bühne gebracht zu haben, der nur in der epischen Form des Romans oder der Novelle seine erschöpfende Darstellung finden konnte. Im Textbuch bleibt Vieles unverständlich und unvermittelt. Warum stirbt z. B. innerhalb der zehn Jahre, welche zwischen dem Vorspiel und dem ersten Akte liegen, Don Elias, der Vater Soledads,

der, wie es zu Beginn den Anschein hat, eine hervorragende Rolle in dem Drama zu spielen berufen ist? Warum ferner den in seiner Charakterlosigkeit erbärmlichen, herzlich langweiligen Biedermann Vitriolo auf die Bühne bringen? Vitriolo hätte vielleicht eine leidlich gute komische Figur gegeben. Aber Textautor und Componist hatten sich nun einmal vorgenommen, bis an die Ohren in Tragik zu waten. Von einer wirklichen wahren Leidenschaft ist auch nirgends die Spur vorhanden; Manuel Venegas ist eine Art empfindsamer, aus der Caricatur in die reizloseste Ehrlichkeit zurückversetzter Don-Quixote des Gefühls. Er hat sich vollgesogen mit Sentimentalität, die bei dem geringsten Druck auf sein Empfinden seiner porösen Seele entströmt wie das Wasser dem Badeschwamm. In seinem geschraubten Pathos steckt dieser Zwerg des Affectes, dieser Manuel Venegas, wie ein kleiner Mensch in den Stiefeln eines Riesen. Das kracht und poltert bei jedem Schritt, dass man glauben könnte, er sei wirklich ein Riese, der kommt. Aber es sind nur ein paar Stiefel mit etwas Mensch, die da an unseren erheiterten Blicken vorüberstapfen. Donna Soledad ist alles Andere, nur keine Spanierin: ein unbedeutendes Geschöpf, das nicht den Muth hat, gross zu sein, und in dem heimlichen Zweikampf zwischen Neigung und Pflicht an beiden sündigt. Warum Donna Soledad stirbt, weiss kein

Mensch zu erklären. Sie fällt eben um und ist todt. Wir müssen es ertragen. Das ganze Textbuch strotzt von widerlicher, süsslicher Empfindsamkeit; nirgends Mark, nirgends Männlichkeit. Es ist jedenfalls leichter, aus einem Meisterdrama Shakespeare's einen Operntext zurechtzuschneiden, wie das Widmann für Götz mit der „Widerspänstigen“ gethan, als aus einer Novelle selbst ein Drama zu gestalten. Und unter den Mängeln des Textbuches leidet natürlich auch die Musik des Componisten. Heuberger ist ein feiner Musiker; weniger geistreich als gediegen; er ist ein geborener Lyriker, kein Dramatiker. Seine schönen, tief empfundenen, oft im schönsten Sinne des Wortes volksthümlichen Lieder geben klarste Auskunft über die Ergiebigkeit und Tragweite seines Talentes. Er ist ein Meister der musikalischen Miniaturmalerei. Der grosse Zug, das *al Fresco* bleibt ihm ewig unerreichbar. Heuberger hat Humor, er hat Grazie, er hat die Empfindung des Lyrikers. Er hat Alles, nur nicht das Zeug zum musikalischen Tragiker. Und just dieser will er sein. So kommt es, dass sich der Componist auf dem Boden der tragischen Oper zu einem ihm ganz fremden Pathos der Sprache zwingt. Wohl bietet seine Partitur interessante Einzelheiten, mit bedeutendem Geschick entworfene Scenen, musikalische Bilder mit meisterhaft abgetöntem Colorit, Stücke von ausgezeichneter

Polyphonie: aber es fehlt der Funke, der in die Herzen fällt und zündet, es fehlt die Steigerung und der Entwicklung mangelt die stilistische Einheitlichkeit und der dramatische Zug. Die Glanzstücke der Oper sind das Vorspiel und der originelle Fandango. Später zersplittert sich das Interesse: zu viele Hände stören sich gegenseitig; so verharret der Chor z. B. am Schlusse des ersten Aktes in völliger Theilnahmslosigkeit und die Einführung überflüssiger Personen wie des Narciss lenkt überdiess die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache ab. Die Harmonik Heubergers ist zwar modern, seine Melodik aber weichlich und dickblütig. Die Singstimmen schwanken zwischen Recitativ und Arioso. Seine Instrumentation theilt das Schicksal des Textbuches; wie dieses ist sie geschwollen, schwülstig, aufgebläht und massiv. Sie erinnert an die bekannte Fabel vom Frosch, der, vom Grössenwahn erfaßt, zum Ochsen werden wollte. Und so bläht sich denn und bläst sich Heubergers orchestraler Ausdruck unheimlich auf. Es ist zwar kein ganz ausgewachsener Ochse, der hier zum Vorschein kommt, aber immerhin doch ein colossaler Frosch.

Merkwürdig, wie ein Componist von so feinem Geschmack gleich Heuberger auf Irrwege gerathen kann! Es klingt wie eine Ironie auf sein eigenes Schaffen, wenn er in einem Aufsatz über Operntexte sagt: „Ein brauchbares Opernbuch muss in

dem dramatischen Aufbau durchaus musterhaft sein und alle Haupteigenschaften eines guten Stückes, wenn auch oft nur andeutungsweise, enthalten“ und — so fügen wir hinzu — dem Componisten wirklich musikalische Situationen bieten. Die deutschen Componisten sind sehr kritisch, wenn es das Schaffen Anderer gilt. Aber dort, wo die Selbsterzeugung von Opern in Frage kommt, da versiegt ihnen mit einem Male der lustige Springbrunnen des kritischen Scharfsinns; sie lassen sich durchaus von dem Effect bestechen, den ein Opernbuch verspricht. Geblendet von irgend einem dramatischen, einem scenischen Coup, stürzen sie sich über Hals und Kopf in die Composition des Buches. Ob sein Charakter ein ihrer Eigenart assimilierbarer ist, ihrem schöpferischen Vermögen, ihrem Vermögen zur Gestaltung eines musikalisch-dramatischen Ausdrucks von schlagender, überzeugender Charakteristik entgegenkommt, erscheint ihnen eine um so weniger wichtige Erwägung, je eifriger das Bedürfniss den blinden, ungestümen Drang, nicht zum Schaffen als solchem, sondern nach dem Erfolg, ihre künstlerische Potenz von der Herrschaft lästigen Kunstverständes freizumachen sucht. Die unter diesem äusseren Zwange componirten Opernbücher sind Leichen, die mit Musik einbalsamirt wurden. Mehr wie für jede andere künstlerische Kraftentfaltung gilt für die Operncomposition nicht das „Ich will“, sondern das „Ich muss“. Der künst-

lerische Zeugungstrieb wirkt von Innen nach Aussen, nicht aber von Aussen nach Innen. Indem er das ganze Wesen des Künstlers erfüllt, drängt er mit unwiderstehlicher Gewalt zum Gestalten, zum Erschaffen. Die physische wie die künstlerische Zeugungskraft sind von den beiden Nervenenergern „Sinnlichkeit“ und „Erfolg“ unabhängig. Das gesammte Schaffen Richard Wagners war ein riesenhaftes „Ich muss“; das gesammte Schaffen seiner Nachahmer ist ein auf die Autosuggestion des Schaffens abzielendes „Ich will“. Dort die ungeheuerste innere Nothwendigkeit, hier der kleine Ehrgeiz, der sich am Erfolg, diesem Popanz, diesem platten und trivialen Abklatsch des Ruhmes, ersättigt. Und diese Operncomponisten glauben das Heft jenes so heiss ersehnten und in Wirklichkeit so nichtigen Erfolges schon in der Hand zu haben, wenn ihnen nur die eine oder die andere Scene in der dramaturgischen Gliederung irgend eines Opernstoffes Gelegenheit bietet, ihr musikalisches Vermögen, ihren Contrapunkt, ihre Instrumentation, wie ein schillerndes Pfauenrad zu entfalten.

Aber nicht R. Heuberger allein ging mit der Wahl seines Opernbuches in die Irre. Mancher andere Musiker theilte vor und nach ihm dasselbe Schicksal. Selbst der Componist der unverwüstlichen „Martha“ — Friedrich Flotow — konnte

sich täuschen. Und von ihm darf man doch annehmen, dass er sein Talent genau abzuschätzen wusste, nachdem er mit jener trivial-sentimental-komischen Oper seiner künstlerischen Eigenart einen Reisepass ausgestellt, der selbst heute noch seine Gültigkeit in aller Herren Länder bewahrt hat. Flotows romantische Oper „Indra“*), ist im Anfang der fünfziger Jahre entstanden und erschien dann später in einer Neubearbeitung auf der Bühne. Flotow hat sich mit dieser Oper auf einen Boden gestellt, auf dem sein Talent nur kümmerliche und duftlose Blüten trieb. In seinen Opern „Martha“ und „Alessandro Stradella“ hat dieser Componist gezeigt, dass es bei Weitem mehr die Darstellung der Komik als die Inszenirung der Tragik des Lebens sei, die aus dem billigen Feuerstein seiner Begabung Funken sprühen lässt. Auch in seiner musikalischen Eigenart wurzelt Flotow in dem fetten Fruchtboden der Komik. Die kurzen, zweitaktigen und pikanten Rhythmen des Auber'schen Stils sind sein Lebenselement; in ihnen rieselt sein melodisches Talent wie ein seichter, lustiger Bach dahin. Flotow ist in seiner Musik vielmehr Franzose als Deutscher. In „Indra“ versucht er's einmal vom Soccus weg auf den Kothurn zu klettern: das Ergebniss ist kein erfreuliches; denn seine Musik

„Indra“. Romantische Oper von Gustav zu Putlitz. Musik von Friedrich Flotow.

wird überall dort, wo sie nach den Accenten des heroischen und grossen Stiles hascht, stelzbeinig-gespreizt, unnatürlich und hohlleibig. Diese mit Blech gepanzerten Recitative, mit denen der Componist selbst dort lospoltert, wo es sich um die einfachsten Dinge handelt, sind eine Anleihe bei der grossen Oper. Flotow schraubt sich und bläht sich in einen Wust und Schwulst hinein, dass man sein lebenswürdiges, freundlich unterhaltendes Talent kaum wiederzuerkennen vermöchte, wenn einem ehrlichen Menschen — und das ist Flotow — auf die Dauer das Lügen — hier das musikalische — nicht gar zu unbequem würde. Er lüftet denn auch bald seine Meyerbeermaske und gewährt uns den Anblick seines lachenden, gutmüthigen Flotowgesichtes, wie wir es von der „Martha“ her kennen. In dem Augenblicke, da sich dem Componisten eine komische Situation darbietet, wird er sofort wieder er selbst. Ein Hagel von Einfällen und musikalischen Pikanterien zuckt dann auf uns nieder. Wer vermöchte den behaglichen komischen Episoden zwischen dem Wirth Jozé, der unter dem Saffian-Pantoffel seiner Frau Zigaretta, hangend und bangend in schwebender Pein, sein Dasein verbringt, wer vermöchte dieser spitzbübischen, schnippischen Zigaretta, der Erfinderin der Zigarette, auf die Dauer zu grollen? Hier, in diesen Episoden, offenbart sich das Talent Flotows in seiner ganzen Lebenswürdigkeit. Und anderer-

seits: welch schwerfällige und unbeholfene Versuche, den portugiesischen Dichter Camoens zu einem Helden herauszustaffiren, der es im entscheidenden Augenblick überdiess vorzieht, sich als lyrischen Blutsverwandten Lionels vorzustellen, indem er dessen Lied „Letzte Rose“ mit ein paar kleinen Notenänderungen und einigen Verböserungen als Gebet: „Heilige Jungfrau segensmilde“ nach Portugal einschmuggelt! Camoens ist ein Held, der Andere für sich handeln lässt und zu Hause, auf dem Sopha sitzend, mit Seelenruhe seiner Zukunft entgegenblickt. Das mag vielleicht hohe Weisheit, seltene Philosophie verrathen, für männlich und heldisch darf sich diese schlau-passive Art kaum ausgeben. Als plumphen, kindisch-abgeschmackten Ammen-Märchen-Effect empfindet man die Einführung der alten infamen Kupplerin Kudru. Ein widerliches Weib. Der dramatische Aufbau des Stückes ist dabei so lose, dass die Scenen, in denen Kudru auftritt, ausfallen können, ohne dass dadurch die Handlung und das Verständniss auch nur die geringste Einbusse erleiden würden. Den Mischstil von Coloratur und Pathos, von Lyrisch und Komisch, von Romantik und einer mit ausgelassenen Operettenrythmen gewürzten Banalität veredeln hie und da zierliche Klangbilder von instrumentalem Reiz; kleine Klangperlen; dass sie so schlecht gefasst sind, muss man aufrichtig bedauern. Sie verrathen einen ausgezeichneten Sinn

für Klangs Schönheit. Die Ouverture der Oper ist, von einzelnen tropisch-farbigen Details abgesehen, anspruchsvoll lärmend, citirt eine seichte Mendelsohn'sche Phrase — ein triviales Thema aus der schrecklichen Ruy Blas-Ouverture — und schwillt endlich zu sentimentaler Ungeheuerlichkeit an.

Einen wesentlich anderen Ton, als die bisher geschilderten Werke, stimmt das Werk eines fürstlichen Componisten an. Die Oper „Casilda“*) ist ein durchaus lyrisches Drama. Der Componist charakterisirt sein Werk als eine romantische Oper. Nicht romantisch in der Bedeutung, zu der R. Wagner diesen Begriff erhoben: denn die Handlung greift weder in die Vergangenheit der deutschen Sage zurück, noch gewährt sie jenem Wunderbaren, das mit der Sage so oft untrennbar verbunden erscheint und als eine ihrer reizvollsten Begleiterscheinungen auftritt, irgend einen Spielraum. Sie ist aber romantisch im Sinne jenes gewissen modernen Schlagwortes, das wir auf Menschen anzuwenden pflegen, die für Wald, Zigeunerthum und Freiheit schwärmen und dem Zuge phantastischer Neigungen folgen. Alfonso di Bercade gehört zu den romantischen Menschen dieser Art. Er hatte im Zweikampf einen Günstling des Königs schwer verwundet und war deswegen geflohen. Wir

*) „Casilda“. Romantische Oper in vier Acten von Millenet-Tenelli; Musik von Ernst, Herzog von Coburg-Gotha.

finden ihn in der Mitte einer vielköpfigen spanischen Zigeunerbande wieder. Hier lebt, hier fühlt er sich glücklich in der Liebe zu Casilda, einem reizenden Zigeunermädchen, das die Passion des hübschen „romantischen“ jungen Mannes mit der heissen Leidenschaftlichkeit eines von keinerlei Schranken und Convenienzen eingeengten Empfindens erwidert. Es folgt eben einem allgewaltigen Naturgebot. Casilda ist eine Perle, eingelagert in den Schlamm ihrer zigeunerhaften Umgebung. Mit einem hervorragenden Talent begabt, das sich in dichterisch-musikalischen Improvisationen äussert, singt und dichtet sie aus dem Stegreif Romanzen und Lieder und weiss in diesen feinsinnig dem Geliebten ihre Empfindung mitzutheilen. Während Casilda eine dieser fein gesponnenen Romanzen singt, führt der Zufall Don Louis, den Gouverneur von Sevilla, in die Nähe des Zigeunerlagers. Bezaubert von dem holden Reiz Casilda's, hingerissen von der Schönheit ihres Gesanges, dringt er bis in die Mitte des Lagers vor und bittet die Sängerin, durch ihre Gegenwart ein Fest verherrlichen zu wollen, das er zu Ehren seiner Gemahlin in seinem Hause zu veranstalten im Begriffe stehe. Der Gouverneur, ein galanter Mann, liebt schöne Damen und empfindet hie und da gelegentlich auch einmal eine romantische Regung, von der seine Frau nichts wissen darf. Casilda erscheint auf dem Feste in der Begleitung Alfonso's und des Zigeuner-

hauptmanns Gomez. Hier, inmitten der Pracht, findet Alfonso in Donna Anna, der Gemahlin des Gouverneurs, seine ehemals zärtlich geliebte Freundin wieder. Donna Anna erkennt den Geliebten; der lange, erst erschreckte, dann in heisser Wonne erglühende Blick, den sie in das Auge Alfonso's senkt, wird von dem scharfsichtigen Zigeunerkinde aufgefangen. Furchtbare Eifersucht verzehrt die Arme, die, von Donna Anna mit einem bedeutungsvollen Seitenblick auf Alfonso aufgefordert, über „der Entfernung Leiden“ und „der Liebe Lust und Qual“ zu singen, den eigenen Seelenzustand in einer leidenschaftlichen Improvisation auf das Getreueste ausmalt mit den Worten:

Wohin schweift dieser Blick, Verräther?

Ha! Dieser Herzschlag galt nicht mir!

Galt ihr, — ihr,

Der Verhassten! Missethäter!

Ein dreifach Wehe Dir und ihr...

Dem Tode selbst könnt ich verzeihen,

Zerriss er grausam unser Band,

Und willig folgte ich dem Treuen

Jenseits in's stille Schattenland.

Doch dem Treubruch kein Erbarmen...!

Horch, der Furien Stimmen rufen

Rache! Rache! mir ins Ohr,

Schwingen ihre Schlangengeisseln.

Ha, wer rettet mich? Sie nah'n!

Und schon fühl' ich mich ergriffen,
Und sie rufen und sie heulen:
Liebe, Liebe kann nicht theilen.
Dieser Dolch ist scharf geschliffen,
Nieder mit der Falschen!

Mit diesen Worten erhitzt sich die Phantasie Casilda's bis zum Wahnsinn; sie zückt einen Dolch und ihre Absicht, auf die verhasste Nebenbuhlerin zu stürzen, vereitelt Don Alfonso, indem er der Rasenden in den Arm fällt. Die Festgäste sind entzückt über die Wahrheit und die Grösse des Ausdrucks, mit dem Casilda die ihr gestellte Aufgabe gelöst. Im Triumph geleiten sie die fascinirende Zigeunerin in den Garten. Donna Anna und Alfonso bleiben allein zurück. Die beiden entbrennen von Neuem für einander. Sie verabreden, belauscht von Gomez, dem Zigeunerhauptmann, der wieder in Alfonso seinen Nebenbuhler bei Casilda hasst, ein Stelldichein zur Nacht im Garten, „wenn Alles stumm und nur die Liebe wacht“. Der Gouverneur tritt auf; er begegnet Gomez und dieser schnell errathend, was der Lüsterne begehrt, verspricht ihm Casilda in den Garten zu führen, zur Nachtzeit, „wenn Alles stumm und still, wenn nur die Liebe wacht“. Und im Garten treffen sich denn auch die Paare, nur in anderer Combination, als es jedem von ihnen erwünscht ist: Casilda belauscht die zärtlichen Reden Donna Anna's und Alfonso's; von rasender Eifersucht überwältigt, wirft

sie sich mit blankem Dolche auf Donna Anna, um diese zu tödten. Alfonso entreisst ihr den Stahl. Wie er vor Aufregung bebend mit der im Mondschein blitzenden Waffe dasteht, erscheint der Gouverneur auf der Scene. Alfonso sucht die Geliebte und die Freundin zu retten, indem er sich des Raubmordes zeiht: er habe das kostbare Perlenhalsband Donna Anna's mit dem Dolch in der Hand erbeuten wollen. Der Gouverneur lässt den Opfermüthigen in den Kerker werfen. Aber nicht lange soll er hier schmachten. Donna Anna, von Gewissensbissen gefoltert, entdeckt den wahren Sachverhalt ihrem Gatten, der den Eingekerkerten befreit und ihm zugleich die Nachricht bringt, dass der von Alfonso im Duell Verwundete genesen, dass Alfonso selbst vom König wieder in Gnaden aufgenommen und in den Besitz seiner Güter eingesetzt sei. Diese Lösung bringt Glück und Freude auch der armen Casilda, die sich im Gram um das Schicksal des Geliebten verzehrte: sie wird die Gemahlin Alfonso's. Diess die Handlung der Oper; schlicht und natürlich erfunden, begnügt sie sich mit einer bescheidenen Charakteristik der Handlung; der Knoten ist ziemlich lose geknüpft und die unbehagliche Stimmung, in die den Textdichter der Conflict gesetzt hat, wird bald wieder aus der Welt geschafft. Denn die interessantere Hälfte des Conflicts, begrenzt durch die Personen Donna Anna und ihren Gatten,

spielt sich hinter der Scene als gemüthlicher Familien-
disput beim Frühstück ab. Gerade hier aber hätte
der Textdichter sein dramatisches Gestaltungstalent
erhärten können. Des eingesperrten Alfonso wegen
macht man sich ja doch keine Sorge. Man weiss,
das er ohnehin über kurz oder lang wieder von seinen
Ketten befreit werden wird. Wäre die Gestalt
Casilda's, die den Conflict heraufbeschwört, in den
späteren Phasen der Handlung mehr in den Vorder-
grund gestellt worden, statt von der Bildfläche ganz
zu verschwinden, so hätte die weitere Entwicklung
offenbar eine tragische sein müssen. Leider hat es
der Textdichter vorgezogen, den Schluss der Oper
in einige Episoden aufzulösen. Dass er im letzten
Acte ein zweites, bisher unbekanntes Brautpaar
— Pueblo und Rosita —, das mit der Casildahand-
lung nicht das Geringste zu thun hat, auftreten
lässt, däucht uns ein keineswegs glücklicher Griff,
da die Einführung dieses Hochzeitsintermezzo die
Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache
ablenkt. Die Vereinigung Alfonso's und Casilda's
hätte doch wohl in einer mehr dramatischen und
packenderen Scene, vielleicht im Kerker selbst,
statt bei Gelegenheit einer wenig interessanten
Volkshochzeit erfolgen können. Es fehlt ihr der
contrastgebende Hintergrund.

Die Musik, die Herzog Ernst zu diesem
Opernbuche geschrieben, stammt aus dem Jahre

1851; sie entstand also in einer Zeit, wo von dem Einflusse des grossen musikalischen Reformators R. Wagner auf die zeitgenössische Production noch wenig oder nichts zu spüren war. Um dem Geist der Musik des herzoglichen Componisten in seiner Eigenart gerecht zu werden, möchte es angebracht sein, an das schöne Wort zu erinnern, das Herzog Ernst in einem durch seinen politischen Inhalt hervorragenden Brief an den König Leopold I. von Belgien, allerdings nicht im Zusammenhange mit der Kunst, gebrauchte, an das Wort: „Wir müssen wieder ehrlich deutsch werden.“ Und ehrlich deutsch ist diese Casildamusik. Sie ist ebenso prunklos und einfach im Ausdruck, wie sie schlicht und ehrlich empfunden ist. Die Handlung würde mit dieser Musik sofort in eine deutsche Waldgegend verlegt werden können. Sie athmet den Geist der reinen Kreutzer'schen Gefühls-Romantik. In der vorherrschenden Liedform, die mit Arie, Recitativ und Ensemblestücken abwechselt, wirkt die Oper freundlich auf das deutsche Empfinden. Sie ist selbst deutsch. Alles, was der Componist dem spanischen Localcolorit, exotischen Farbenmischungen, fremdländischen Rhythmen an Zugeständnissen einräumt, drängt er in einen spanischen Nationaltanz, einen Bolero, zusammen. Dieser Bolero (A-moll) wird in sehr charakteristischer Instrumentation (Oboe, Piccolo, Castagnetten) als spanische Festmusik eingeführt.

Er wirkt später ganz besonders als Ueberleitung zur Gartenscene; der Componist gewinnt hier eine treffliche Wirkung durch ein hinter der Scene spielendes Orchester, das den Bolero im Gegensatz zur früheren mehr pikanten Instrumentation, jetzt in rauschender Klangfülle ertönen lässt. Im Uebrigen finden sich unter den 29 Nummern der Partitur Stücke von melodischer Feinheit, von liebenswürdiger Lyrik und Wärme der Empfindung. Hier sei an das wunderschöne, stimmungsvolle und in romantische Farben getauchte „Wie oft in ihres Schoosses dunklen Gründen“ und an das reizende Zwischenspiel aus der Einleitung zum zweiten Aufzug, an die Improvisation Casilda's (C-moll) mit ihrer tonmalerischen Kraft, an das weich abgetönte, feinsinnig ausgestaltete Zwiegespräch zwischen Donna Anna und Alfonso erinnert und des zarten und tiefempfundenen Melismas gedacht, in das Casilda's Worte „Sein Auge blickt so rein, so klar“ gekleidet sind. Dieses Melisma benutzt der Componist im dritten und vierten Aufzug gewissermassen als Leitmotiv; sehr poetisch und innig beredt wirkt es als musikalisch-poetische Reminiscenz in dem Augenblicke, da Casilda sich hinter einer Taxushecke verbirgt. Casilda glaubt an die Reinheit und Treue des Geliebten: dieses Motiv kündet ihr geheimstes Denken. Auch der im Kerker schmachtende Alfonso träumt in den Tönen dieses Melismas von Casilda, nachdem zuvor

ein Solovioloncello wie aus der Tiefe des Grams in die Höhe lichterfüllter Regionen emporsteigend, mit einer plastisch gestalteten Cantilene ein Bild der Empfindungen Alfonso's gegeben. Sehr geschickt behandelt der fürstliche Componist den Ensemble-satz: seine Solo- und Chorstimmen bilden ein organisches Ganze, einen in sich geschlossenen Organismus; es sind zwar die Massenwirkungen der grossen Oper, aber von einer gewissen Durchsichtigkeit; man empfindet in der Resultirenden noch die Componenten; die Actschlüsse stehen unter dem Zeichen dieser wirksamen und packenden Ensemblescenen. Das urmusikalische Behagen an der gesangvollen Führung der menschlichen Singstimme war es wohl auch, das den Componisten veranlasste, für die Partie der Donna Anna des colorirten Stils sich zu bedienen. Frisch und lebendig giebt sich die Musik der Zigeuner- und Volksscenen; ein Talent, das weder an scrupelloser Flüchtigkeit noch am schwerflüssigen Calcul haftet und in die Einseitigkeit jener Charakterisirungsmanie sich zu verbeissen verschmäh't, die jedem Wort einen bedeutsamen musikalischen Ausdruck aufprägen will, klingt aus dem Werk in Schaffensfreudigkeit und kräftiger Lebenslust heraus.

Der Entwicklungsgang, den die französische Musik seit dem Beginne unseres Jahrhunderts genommen, ist in hohem Maasse merkwürdig; die reine Instrumentalcomposition der Franzosen, ein Feld,

aus dessen Fruchtboden die Saatkörner der deutschen Musik nur spärlich in die Halme schossen, findet ihren Hauptvertreter in Berlioz. Dieser merkwürdige, sicherlich hochbegabte, aber phantastisch-ausschweifende Mann knüpfte an Beethoven an; aber er verlor sich aus der Gedankenwelt Beethovens mit ihrer erschütternden Grösse und ihrem warm empfundenen, alle Probleme des Menschenlebens umfassenden Inhalt in einen Dunstkreis voll trüber Dämmerungen, voll Mystik und Abenteuerlichkeit. In dem Maasse, in dem sich Berlioz von der deutschen Musik entfernte, nähern sich die jüngeren dramatischen Componisten der Franzosen der deutschen Musik wieder; sie suchen und gewinnen Fühlung mit der Musik Richard Wagners. Individualität, das heisst: den künstlerischen Ausdruck einer gereiften, harmonisch in sich abgeschlossenen und eigenartigen Persönlichkeit wird man in der Mehrzahl der neueren französischen Opern ebenso wenig finden, wie etwa in der deutschen Opernfabrikwaare der letzten Jahrzehnte. Zwar, wenn man Geist und den Sinn für pikante, schillernde Farben- und Klangeffecte als eigenthümliche Kennzeichen des französischen Geistes auffassen will, dann haben auch die modernen Franzosen ihren besonderen Charakter. Die Gebildeten verschiedener Nationen stellen bei durchgreifender Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit des Inhaltes ihrer

persönlichen Bildung, als Ganzes betrachtet, doch eine uniforme Masse dar, im geraden Gegensatz zu dem Verhältniss der Ungebildeten der einzelnen Nationen gegen einander, die bei grösster Bildungs-Aehnlichkeit der Individuen untereinander, als Pöbel, ihre eigenartige Physiognomie sich unverfälscht erhalten. Dieses Paradoxon entkleidet die modernen französischen Tonkünstler unbarmherzig ihrer Individualität. Die italienischen, die deutschen und die französischen Componisten: verschiedene Namen für dieselben Dinge. Kein einziger von ihnen allen — Bizet ausgenommen — spricht seine eigene Sprache, wie Homer sein Griechisch, wie Richard Wagner sein Deutsch. Sie alle stammeln ein Kauderwelsch sonderbarster Art. In einer modernen Oper geht es seltsam „vielsprachig“ zu: ein Paar Phrasen französisch, dann wieder einige deutsche Brocken, gleich darauf ein italienisches Sätzchen; obendrein womöglich einige eckig-nordische oder russische Redensarten. Dass die Mehrzahl der modernen Componisten ausnahmslos „Deutsch“ gelernt hat, bewirkte der Meister von Bayreuth, der mächtige Lehensherr, dessen Bannerfarben Alle die Kleinen tragen. Es würde den Anschein des Vorurtheils erwecken, wollte man das berühmte Wort: „ich kenne sie nicht, aber ich missbillige sie,“ auf jede neue Oper anwenden. Die Art der modernen Opernproduction verdient in der That vollstes Misstrauen, da sie ein

Tasten und Probieren, ein Experimentieren und ein mehr oder weniger durch Erfahrung gewitzigtes Versuchen darstellt. Ein blindes Schaffen; der dunkle Drang, dem Publikum zu gefallen, und der Cultus des Effectes, von dem wir schon früher gesprochen, haben selbst gesunde Naturen auf Abwege geleitet. Was Wagner so ausserordentlich imposant erscheinen lässt, die bewunderungswürdige Sicherheit und Bestimmtheit in der dramatischen und psychologischen Gestaltung seiner Stoffe, das fehlt den Operncomponisten unserer Zeit durchaus. Der eine von ihnen versucht es mit historischen Stoffen, der andere greift in die Welt der Sage hinein; ein dritter stürzt sich in ein rein menschliches, psychologisches Problem; der eine speculirt auf den Patriotismus und componirt vaterländische Opern, und wieder ein anderer setzt seine Hoffnung auf die — Costüme. Auch Massenet, einer der talentvollsten unter den neueren Operncomponisten, befindet sich in einer gewissen Zwangslage. Sum, ergo cogito. Ich bin, also componire ich. Sein Schaffenstrieb bemächtigt sich kritiklos dramatischer Vorwürfe, auch wenn sie den Keim schneller Vergänglichkeit in sich tragen. Einen Roman, der in den Orcus der Vergessenheit sank, mit Orpheusklängen wieder aus der Unterwelt heraufbeschwören, heisst so viel, als ihn zweimal vergessen machen. Und Massenet vollbrachte dieses nutzlose Kunststück. Aus einem

alten Liebesroman liess er sich den Text seiner Oper „Manon“*) zurechtzimmern.

Manon, ein junges hübsches Mädchen, rosig und lebenslustig, soll in's Kloster gehen. Zum Pessimismus und zur Verneinung des Willens zum Leben hat Manon weder Talent noch Lust; sie ist ein mensch-gewordenes unheiliges Lachen. Auf der Reise zum Kloster — bei Gelegenheit eines Postwechsels — macht Manon mehrere Bekanntschaften; erstens: jene ihres Vetters Lescaut, eines Gardesoldaten von martialischer Haltung, der verschiedenen bedenklichen Grundsätzen die Passion des Hazardspiels zugesellt; zweitens: jene des alten feisten Gecken Guillot, eines Menschen, der seinen Reichthum in den Dienst seiner schmutzigen Denkungsweise gestellt hat; drittens: jene des Herrn von Brétigny, eines Edelmannes, dessen Wappen und dessen Moral gleichmässig mit Rost überzogen sind; endlich lernt Manon — viertens — den jungen enthusiastischen Chevalier des Grieux kennen, einen Jüngling, der den guten Willen hat, charakterfest und klug zu sein, aber von sich selbst etwas abgerissen gesteht, als er Manon sieht: „Verzeihen Sie, ich weiss nicht, — ich gehorche — habe keine Willenskraft — ich sehe Sie zum ersten Mal, doch

*) „Manon“, Oper in vier Acten von H. Meilhac und Ph. Grille. Musik von J. Massenet.

ist mir, als sollt ich längst Sie kennen“ — (und nun nimmt er einen gewaltigen poetischen Aufschwung)

„Müsst' beim Namen Sie nennen!“

Aus dem wechselvollen Verhältniss dieser Personen zu einander zapften die Textautoren eine Handlung ab, in der Manon zur fragwürdigen Rolle einer Cameliendame verurtheilt wurde. Von ihren Bekanntschaften bevorzugt sie zuerst den hübschen und leidenschaftlichen Des Grieux. Dem stillen Liebesglück, dem anmuthigen Gefühlsidyll der Beiden ist der ganze zweite Act gewidmet. Manon liebt Des Grieux wirklich. Um so unbegreiflicher muss es erscheinen, dass sie, nachdem eine Intrigue Brétigny's dem Liebesbunde ein jähes und nicht genügend aufgeklärtes Ende bereitet hat, dass Manon diesem Brétigny ihre Gunst schenkt. Des Grieux nimmt jetzt den ursprünglichen Entschluss Manons auf: er geht in's Kloster und seine Probepredigt ist sogar ein Meisterstück von Kanzelberedtsamkeit gewesen, wie uns einige fromme Damen in einem sehr weltlichen, prickelnd pikantem Allegro animato erzählen. Manon hat von dem Vorsatz ihres Geliebten, das geistliche Gewand zu nehmen, gehört. Sie eilt in das Kloster; Des Grieux entsagt im Anblick der Geliebten seinen Gedanken an Weltflucht und Weltüberwindung endgültig und begiebt sich mit Manon, unter deren wenig häuslicherischen Händen sein Vermögen gar bald zer-

rinnt, in eine Spielhölle. Mitten im besten Vorhaben, ein reicher Mann zu werden, wird Des Grieux von der Polizei und seinem Vater überrascht, der gekommen ist, den Sohn der Schande zu entreissen. Manon, von der Polizei ergriffen, wird in Fesseln zusammen mit anderen interessanten Sünderinnen ihres Geschlechts nach Havre abgeführt. Des Grieux weiss einige der den Zug begleitenden Soldaten zu bestechen. Er sieht die Heissgeliebte, jetzt von bitterer Reue Zerknirschte wieder; von tiefstem Seelenleid erschöpft haucht sie in seinen Armen ihre Seele aus, coquett bis zum Tode, ja mit dem finsternen Sensenmann selbst noch aphoristisch coquettirend:

Ach, ich sterbe! Das Geschick will es so;
Und das ist — die Geschichte —
von Manon Lescaut.

Kaiser Augustus sagte bekanntlich auf seinem Sterbebette: „Plaudite amici“. Applaudirt, o Freunde. Für eine Oper wären diese Worte gar kein übler Schluss Die Hauptpersonen der Oper, Manon und Des Grieux, wie unerquicklich und frivol sind sie! Der Conflict bleibt ein bloss äusserlicher; von einer Schuld im tragischen Sinne, die den nothwendigen Untergang des Helden zur Folge haben musste, kann hier gar nicht die Rede sein. Der Tod Manons, vollständig unmotivirt, darf aus ihrem leichtsinnigen Lebenswandel keinesfalls gerechtfertigt werden; dass Manon stirbt, ist

Zufall; eine pathologische Veränderung der Lebensorgane darf nie und nimmermehr als dramatischer Hebel an der Handlung angesetzt werden. Logischer wäre es gewesen, wenn die bereuende Manon ihr Leben dem Manne, dem sie es zu danken hat, zu Füßen gelegt hätte, wie es im Roman des Abbé Prevost wirklich geschieht. Ein versöhnender Abschluss der Handlung hätte auch jene Katharsis — die Reinigung im moralischen Sinne —, herbeigeführt, die schon Aristoteles vom Drama unbedingt gefordert hat. Von den anderen Personen der Handlung ist nur wenig zu sagen und das Wenige ist nicht gut. Der wurmstichige Kern ruht in einer wurmstichigen, brüchigen Schale: Alle diese Menschen, die sich da um Manon gruppieren, sind aus gewöhnlichem Holze geschnitzt, und zwar in keineswegs zierlichen Formen. Es sei hier auf die Gestalt des Brétigny hingewiesen, die vollständig skizzenhaft bleibt, obwohl gerade Brétigny derjenige ist, der durch seine Intriguen die Handlung in Bewegung erhält. Ein Soldat, der wie der Gardist Lescaut, auf besondere Herzens- und Geistesbildung keinen Anspruch erheben darf und doch von — Pindar (!) spricht, gehört in ein Raritäten-Cabinet. Nicht minder verunglückt ist es, wenn die sprühend lebenslustige Manon in herzbrechend sentimentaler Weise, unter Seufzen und Stöhnen, Abschied nimmt von ihrem — Esstischchen.

Die Musik, die Massenet zu dieser Handlung,

zu diesen Personen componirt hat, ist, wie schon angedeutet, weit weniger der Ausfluss eines gewaltigen Geistes, einer zwingenden Eigenart, eines glänzenden Genius als vielmehr die geistreiche, elegante, alle die conventionellen, leichtbezwinglichen Höhen und Tiefen des musikalischen Ausdrucks beherrschende Sprache eines feinen Kopfes. Alles Technische gehorcht dem Componisten; er mischt wunderbare Klangfarben; das Orchester handhabt er bis auf grelle Lärmeffecte in den Posaunen, die in Verbindung mit so harmlosen Vorgängen, wie dem Erscheinen einer Postkutsche, beinahe komisch wirken, mit ausgezeichneter Vollendung. Wenn Massenet den Traum seines Helden (II. Act: „Ich schloss die Augen und ich sah eine Hütte“) mit gedämpften Geigen malt, in deren heimliches Geflüster ein Flötenton tropft, wenn in einer Gavotte alten Stils die Zeit des Roccoco zum Leben erwacht, deren Tänze weisse, blendende Puderwölkchen aufwirbeln machten, wenn in die müde, schläfrige Clarinettenmelodie der Spielszene der Goldglanz eines tiefen Trompetentones hineinleuchtet und in dem klagenden Ton des Englischhorn die Reue Manons hinreissend geschildert wird, dann spricht aus ihm der Tonpoet, der Dichter in Tonfarben. So sehr die malerische Kraft seines Talentes besticht, so wenig vermag man sich für seine Melodik zu erwärmen. Massenet — und das ist das Schlimmste,

was man von einem Componisten sagen kann — huldigt in seiner Melodie der Eklektik. Das Ewige der Tonkunst ist und bleibt die Melodie. Harmonie und Contrapunkt lassen sich erlernen, sie werden von Aussen in die Seele geleitet. Die Melodik aber, die von Innen nach Aussen strömt, muss als Gnadengeschenk des Genius in die Seele gelegt worden sein. Massenet ist selbstverständlich ein geschmackvoller Eklektiker. Seine melodische Erfindung hütet sich vor zudringlichen Anklängen. In geschmeidigen Linien schmiegt sie sich den Stimmungen der Situation an. So tritt der Lyriker fast überall hinter dem Dramatiker und dem Situationsmaler zurück. Rein lyrische Ruhepunkte sind nur spärlich vorhanden. Jenes schon erwähnte Traumlied liegt wie eine Oase voll Ruhe und schöner Stimmung in den ersten beiden Akten. Erst in der Kirchenscene (zwischen Manon und Des Grieux) findet der Componist lyrische Accente voll Innigkeit, voll blühender Schöne; sie bezeichnet denn auch den Höhepunkt des ganzen Werkes. Die alterthümelnden Harmoniefolgen der Orgelzwischenspiele mit ihren parallelen Quintenfortschreitungen, wie sie dem alten Mönch Hucbald († 930) zugeschrieben werden — sind von bedeutender, feierlicher Wirkung; sie geben den tiefen, ernsten Hintergrund, von dem sich die heisse Leidenschaftlichkeit der ewigen menschlichen Empfindung

rothleuchtend abhebt. Auch der Dramatiker Massenet reckt sich in diesem Acte zu stattlicher Höhe empor. An Richard Wagner knüpft Massenet mit einem Hornmotiv an, das als musikalischer Pass Des Grieux mit auf den Weg gegeben ist. Das Verfahren des Componisten bleibt jedoch ein bloss äusserliches; das Motiv ändert seine psychologische Substanz niemals. „Die braune Liesel kenn' ich am Geläut“, heisst es im Tell. Im Uebrigen huldigt auch diese Partitur einem gewissen Mischstil: die pikante Grazie des französischen Elements, wie es in Bizets „Carmen“ seinen typischen Ausdruck gefunden — ein Werk, vor dem Massenet nur zu oft huldigend das Knie beugt — der Esprit der komischen Oper und das gemüthlose, breitspurige Pathos der grossen Oper fliessen ineinander. Nur in dem feingestalteten, in Grazie funkelndem zweiten und der ersten Hälfte des dritten Actes ist Massenet wirklich stilvoll; hier quillt ihm die Musik aus dem Herzen heraus, ohne Reflexion, ohne Zwang und Calcul; Tonfiligran, das in zierlichsten Formen der leichten tändelnden Haltung der hier anmuthig geschürzten Handlung sich anpasst.

Noch eines zweiten französischen Musikers mag gedacht sein, Emanuel Chabrier's, der mit seiner Oper „Gwendoline“*) als hochfliegender, ernst-

*) Gwendoline. Oper in zwei Acten von Catulle Mendès. Musik von Emanuel Chabrier.

hafter Künstler auf den Plan tritt und in heissem Ringen um den Lorbeer des dramatischen Componisten sich müht.

Die Handlung seines Werkes charakterisirt sich als eine echte und rechte Opernhandlung, mit allen jenen Unbegreiflichkeiten, jenem Festfrieren an einer Situation, dem unvermittelte Sprünge nach Vorwärts, dem Ende, der Katastrophe entgegen folgen; sie ist mit allen jenen Eigenschaften behaftet, die das Opernbuch zum Zerrbild des Dramas herabdrücken, Eigenschaften, die wie ein Erbübel von Text zu Text sich wiederholen und ein ewiges Leben führen. Wenn auch die Operndichter von Heute nach Richard Wagners auf diesem Gebiete bewirkten Reformation auf die Mitwirkung der Vernunft und der Logik nicht mehr ganz verzichten können, so scheint es doch, als ob ein durch so lange Zeitläufte geübter Unsinn so fest mit dem Begriffe Opernbuch verwachsen sei, dass die Operndichter das Wesen der Oper zu verletzen glaubten, wenn sie nicht ihrerseits dem Unsinn ein Opfer brächten. Mendés, ein Schriftsteller von Ruf, der geschmackvoll zu schreiben versteht, credenzt in seinem Textbuch die rauhe Kraft des alten Heldenthums und die lyrische Süßlichkeit eines verbildeten Gefühls in merkwürdiger Mischung. Die Oper beginnt mit einem Sonnenaufgang: junge Mädchen kommen auf die Scene; das Bild einer Landschaft

an der englischen Küste; sie erquicken sich in der frischen Morgenluft. Gwendoline, die Tochter eines sächsischen Häuptlings, des greisen Armel, erzählt ihren Gespielinnen eine wilde Traum-Mär von den Nordlandsrecken, den „schwarzen“ Dänenhelden, die, um dem Sprichwort Ehre zu machen: „wenn man den Fuchs nennt u. s. w.“, urplötzlich einen Einfall wagen und unter wüstem Lärm, vom furor teutonicus besessen, gleich Teufeln über die Scene hinwegfegen. Harald heisst ihr Häuptling. Er fordert Armel zur Unterwerfung auf und will den Trotziger-Widerstrebenden eben mit einem Schlag seines Schwertes zu Boden strecken, als sich Gwendoline, die mit ihren Frauen beim Nahen der Dänen in's Haus geflohen war, zwischen die Beiden wirft und für ihren Vater um Gnade fleht. Harald starrt entgeistert auf das schöne Frauenbild zu seinen Füßen. „Lasst uns allein!“ donnert er seinen Gesellen zu. Alle ziehen sich zurück. Die Beiden bleiben allein. War bisher die Entwicklung der Handlung durchaus natürlich und von starkem dramatischen Interesse, so beginnt jetzt, nachdem Harald durch sein langes Anstarren Gwendoline's seine wie von einem Blitzstrahl entflammten Leidenschaften nur zu deutlich errathen liess, ein für unser deutsches Empfinden geradezu unangenehmes, läppisches Hin und Her von Opernphrasen; Gwendoline entpuppt sich als kindisch-lächerliche Coquette, die, nachdem sich ihr

Harald in aller Form vorgestellt, den Helden in die unschöne Situation eines Herakles am Spinnrocken bringen will. Sie setzt ihm einen Kranz auf's Haupt, den er mit Füßen tritt; dann singt sie ihm ein Spinnlied vor, das er schliesslich nachlallt. Diese ganze Scene, in der eine fast gemein berechnende Gefallsucht, ein widerliches Spiel mit der Empfindung und ein dem Vorhergegangenen gänzlich widersprechender Gedankengehalt einem linkischen, launenhaften, rauhen, aber ehrlichen Empfinden gegenübersteht, erzeugt den Eindruck des objectiv Unwahren und der subjectiven Ohnmacht des Dichters, der offenbar nicht wusste, wie er die Contraste des Empfindens überbrücken, wie er von der einen Empfindungssphäre nach der andern hin moduliren soll. Er modulirt, weil er es nicht vermag, gar nicht. Er stellt die Accorde in ihrer brutalen Thatsächlichkeit aneinander. Es ist so, als ob man aus C-moll alle Stimmen in gerader Bewegung nach D-dur führen würde. Herr Mendès macht indessen ein schlaues Gesicht dazu. Er stellt sich an, als wollte er durch einen leisen Anflug von diskreter Komik diese Scene zwischen Harald und Gwendoline in eine allmählich zur Gemüthsheiterkeit sich aufhellende Region des Empfindens hinüberleiten; als ob er uns tiefe Blicke in das Gefühlsleben naiver Naturmenschen erschlossen hätte. Aber in Wirklichkeit versucht er es nur darum mit der Komik, weil es mit

der Tragik nicht weiter geht; denn wenn Alles, was da kreucht und fleucht, von den Dänen erschlagen wird, dann ist eben die Oper schon zu Ende, nachdem sie kaum angefangen. Aber diese Scene zu Zweien enthält in Wirklichkeit keine Spur von Humor, von freien Aeusserungen des Empfindungslebens. Ein peinlicher Zwang liegt auf dem Ganzen; ein Mädchen, das eben noch einen Seeräuber um das Leben des Vaters anflehte, sollte es über sich gewinnen, kindische Possen mit jenem aufzuführen, sollte den Muth haben — gegen alles Herkommen, gegen alle Sitte! — einen Kriegermann in den Spinnrocken zu spannen! An die Naivetät Gwendoline's will uns der Textautor glauben machen, an eine Naivetät, deren holdseliger Zauber selbst den raublustigen Dänenrecken entwaffnet und den Bären veranlasst, das Reh, das er sich erbeutet, mit sanfter Tatze zu liebkosen. Das will er uns beweisen; aber diese Naivetät Gwendoline's bleibt so unglaublich wie nur möglich und nur die immer gefasste, jeder Situation gewachsene, stets schlagfertige und mit anrühigen Waffen gerüstete Boulevardcoquetterie einer femme du trottoir von Heute vermöchte es, einen dem Weibe gegenüber hilflosen und naiven Jüngling so zu umgarnen, wie hier den armen Harald Gwendoline umgarnt.

Ueber den bedenklichen Stillstand der Handlung täuscht die folgende Scene hinweg. Von allen

Seiten erscheinen Sachsen und Dänen. Nach dem Rechte des Stärkeren fordert Harald von Armel Gwendoline zum Weib und er bekommt sie. Der zweite Act beginnt mit einem Brautchor; die Vermählungsfeierlichkeiten machen sich umständlich bemerkbar; ein sächsischer Gesangverein hat seine Mitwirkung freundlichst zugesagt. Der alte, heimtückische, heuchlerische Armel giebt seiner Tochter einen Dolch, mit dem Auftrag, Harald in der Nacht zu tödten. Harald und Gwendoline allein; sie verräth dem Gatten den Plan des Vaters; er beruhigt sie unter dem Hinweis auf die nahen Freunde, die sich unterdessen mit grosser Schnelligkeit betrunken haben. Ihr rauher Zechgesang schallt in das Brautgemach. Die ganze folgende Scene ist eine Apotheose der Sinnlichkeit; nicht die Liebe war es, die Gwendoline zu Harald hingetrieben; denn so schnell wie ein Fliegenpilz nach einem warmen Gewitterregen schiesst die Liebe in dem Herzen eines jungen Wesens kaum empor; diese üppige, in Wollust getauchte Musik spricht hier deutlicher zum Empfinden des Hörers, als es die Seufzer Haralds und das Stammeln Gwendoline's vermöchten . . . Da tönt plötzlich wildes Klagerufen; die Dänen sind im Taumel des Methes überfallen worden. Harald eilt den Seinen zu Hilfe, bewaffnet mit dem Dolche Gwendoline's. An der Küste wird er von Armel erstochen; an einen

Baum gelehnt, erwartet er den Tod; Gwendoline stürzt zu ihm, ersticht sich mit ihrem eigenen Dolche. Mit einer erbaulichen Gesangsstunde verschönen sie die letzten Augenblicke ihres Lebens. Die Dänenschiffe brennen. Allgemeines Entsetzen. Der Vorhang und die Oper fällt.

Die theatralische Wirksamkeit dieses Actes ist auf den ersten Blick zu erkennen; er enthält starke, grelle Gegensätze und entlädt sich in ebenso starken, leidenschaftlichen Ausbrüchen. Die Musik Chabriers folgt getreulich diesem Textbuch; mit dem Dichter zugleich steigt der Componist, mit ihm zugleich sinkt er. Im Uebrigen bedeutet seine Musik einen Sieg Wagners. Chabrier ist ein grosses Talent; er hat Erfindung, Phantasie und Temperament; seine Musik, immer geistreich und interessant, enthält eine Fülle von packenden Einzelheiten. Aber das Werk leidet an jener inneren Stillosigkeit, welche die Ausdrucksformen der grossen, der lyrischen und der komischen Oper vermengt und geschlossene und aufgelöste Formen durcheinanderwirbelt. Bald ist das declamatorische Princip Wagners in den Vordergrund gestellt, bald huldigt Chabrier einer Melodiebildung im Anschluss an ältere Muster. Es hiesse das grosse, malerische Talent des Componisten verkennen, wollte man seiner schlagenden Ausdrucksschärfe vergessen; es bleibt erstaunlich, wie Chabrier die Situationen zu zeichnen, ihren Grund-

ton zu treffen weiss, mit welcher Meisterschaft er das Orchester handhabt; welchen Farbenreichtum er über seine Musik ausgegossen hat, welch' verwegener Harmonik er sich bedient! Reihen von Quartsextaccorden, grosse Terzen, massige Accordklumpen: Des-dur, A-dur, E-dur, F-dur, B-dur, Es-dur innerhalb eines einzigen Tactes, aufsteigende Septimenaccorde sind bei ihm nichts Seltenes. Dass er den Nonenaccord und die übermässigen Accorde, die Symbole der Wagner'schen Harmonik, zu den seinigen gemacht, wird ihm den Vorwurf nicht ersparen, verwagnert zu sein. Auch die Rhythmik Chabriers, so brutal sie manchmal drein fährt, verräth einen originellen Geist. Das Orchester ist polyphon geführt, die Chöre sind mit lebhaftem Sinn für die vocale Klangwirkung, dabei allerdings ungemein schwierig angelegt, wie überhaupt die Behandlung der Singstimmen, an die Chabrier die grössten Anforderungen stellt, (so verlangt er z. B. von der Darstellerin der Gwendoline das dreigestrichene Des), bedenklich auf die Ausnützung der Sänger und oft auf den äusseren Effect hinausläuft. Von den Wagner'schen Werken haben in erster Linie „Tristan“ und die „Nibelungen“ auf den Componisten nachgewirkt; man könnte mit Leichtigkeit ganze Stellen aus „Tristan“ und der „Götterdämmerung“ in der Partitur Chabriers nachweisen. Die Ouverture des Werkes, die nicht selten in Concerten aufgeführt wird,

ist ein Tonstück von grossem, aber wildem Schwung. Mit rasselnden Triolen (C-moll) eröffnen die Geigen den Satz, die Bläser intoniren ein bewegtes Bassthema, dem schmerzliche Leidenschaft und ein drohender Zug eine merkwürdige Physiognomie geben. Chabrier wühlt in dieser Ouverture Harmonien und Themen auf; er geräth dabei in eine Raserei hinein, die sich in furchtbarem Orchesterlärm, in massiven Accorden der Blechbläser, in chromatischen Harmonien und Themenbildungen von anarchistisch brutalem Charakter austobt. Das eigentliche Thema lautet:



Es wird zum Träger einer leidenschaftlichen, suchenden Empfindung. Die frohe ungebändigte Kampfeslust der Dänen malen sehr anschaulich, aber keineswegs wohlthuend disharmonische Trompetenfanfaren:



Durch alle Tonarten rast das fanatische, mit bedeutender polyphoner Kunst aufgebaute Stück und selbst da, wo das musikalische Elementargesetz, der Contrast, den Ausdruck in Regionen der sanfteren

Empfindung hinüberleitet, vibriert es in der Musik Chabriers noch von drückender Beklommenheit und Unruhe. Auf einen ganz anderen Ton ist das Vorspiel zum zweiten Act gestimmt: eine süß-schmerzliche, sinnlich erotische Stimmung schwebt über diesem fein empfundenen, wundervoll instrumentierten Orchesterstück. Zarte Harmonien, ganz Weichheit und Wohllaut, und ein Spiel mit schwelgerischen Dissonanzen, die immer wieder in das dämmernde Des-dur zurücksinken, rückt diese Musik in die Sommernachtsschwüle des „Tristan“. Wagners Einfluss tritt hier unverkennbar hervor. Die grosse Liebesscene aus dem „Tristan“ hat Chabrier umstrickt. Unter den Melismen des Satzes ist besonders das von Zärtlichkeit überquellende Terzenmotiv:



zu erwähnen, auf dem es wie Liebeszauber liegt. Das ganze Tonstück athmet weiblich-sensitive Empfindung, Zartheit und Hingebung. Die Liebe, mit der das Weib liebt, ward in diesen Tönen wunderschön besungen. Chabrier bleibt übrigens immer Franzose, so sehr er in Wagner'schen Harmonien, in Wagner'schen Instrumentalfarben auch schwelgt. Das charakteristische Element des französischen

Chanson, jene eigenthümlich leicht geformte, halb an das Gesangsorgan, halb an die Parlando-Deklamation sich wendende Melodik, fließt ihm dort aus der Feder, wo er, der Situation angemessen, den musikalisch-dramatischen Ausdruck in Eleganz und Anmuth ausmünzt. In den Episoden dieser Prägung kehrt Chabrier den Franzosen heraus. Das Eine dürfen wir nicht vergessen, wenn wir nochmals auf den dämonischen Einfluss hinweisen, den Wagner mit seinem „Tristan“ und seinen „Nibelungen“ auf das Schaffen der Zeitgenossen gewonnen hat: Wagner ist der Sauerstoff, ist die Atmosphäre, in der die moderne Oper athmet. Aber wie der Sauerstoff, der den physischen Lebensprocess unterhält, verbraucht, verdorben und ungeeignet zum abermaligen Einathmen aus den Lungen strömt, so wird auch diese ausgeathmete Wagnerische Musik, dieser musikalische Sauerstoff, in dem sich der künstlerische Lebensvorgang vollzieht, verdorben und verbraucht und ist nunmehr ungeeignet, als Lebensluft zu dienen. Kann es noch zweifelhaft sein, wo die Ursache der Erscheinung liegt, dass die Opern von heute, kaum auf einer Bühne aufgetaucht, wieder in Nacht und Vergessenheit versinken? Der Mensch vermag in verdorbenem Sauerstoff nicht zu leben; er will reine Lebensluft athmen.

Eine zarte, nur schwach duftende Blüthe trieb der wurzelkranke Rosenstock der romantisch-lyrischen

Oper in Tschaikowsky's „Jolanthe“*). Der russische Componist Peter Tschaikowsky hat in den deutschen Concertsälen das Bürgerrecht erworben. Selbstverständlich! Er ist ja kein Deutscher. Seine geistreiche Suite für Streichorchester (C-dur) und das entzückende Streichquartett in B gewannen ihm zahlreiche und aufrichtige Freunde; die Suite für grosses Orchester (Op. 43), in der einer grosszugigen Fuge der kindische Spieldosen-Kling-Klang einer trivialen Marche miniature angekoppelt war, befremdete in ihrem Mangel an Stilgefühl und einige Kleinigkeiten für Clavier, unter ihnen das bekannte Chanson sans paroles, wurden wiederum das Entzücken aller schönen Seelen, aller gefühlvollen Herzen. Während eine ganze Anzahl russischer Componisten, so die Rimski-Korsakoff, Balakiref u. A. den nationalen Standpunkt mit fast fanatischer Wildheit behaupten und ihre Musik als echt russisch weithin kenntlich machten, indem sie sie mit dem russischen Nationalduft, einer Parfummischung von Wutky und Juchtenleder einhüllten, hat Tschaikowsky mit seiner vornehmen Bildung die Vorzüge unserer westlichen Cultur sich zu eigen gemacht, ohne darüber auf sein Russenthum gänzlich Verzicht zu

*) „Jolanthe“. Lyrische Oper in einem Aufzuge nach dem Drama von Henrik Hertz, von Modest Tschaikowsky. Musik von Peter Tschaikowsky. Deutsche Umdichtung von Hans Schmidt.

leisten. Die Ursprünglichkeit der naturalistischen Musik hat ihn nur vorübergehend gereizt; das rein Elementare: der blanke, von der Melodie losgelöste Rhythmus, das Klangphänomen an sich, das Schwelgen und Träumen in der Harmonie, dieses Elementare, das die national-russische Kunstmusik in solchem Maße überwuchert hat, dass sie in einzelnen ihrer Typen mehr den Eindruck des Verwilderten und Barbarischen als den der Originalität macht, ordnet sich in der Musik Tschaikowsky's einer gewissen Kunstphilosophie, einem geläuterten Geschmack unter. Dort, wo Tschaikowsky gelegentlich einmal auf die heimathliche Weise sich besinnt, gebraucht der Componist ihre elementaren Mittel mit Vorsicht. Er bedient sich ihrer lediglich als pikanter Würze. Diesem Umstande hat es wohl Tschaikowsky in erster Linie zu danken, dass er selbst die talentvolleren Componisten der modernen russischen Schule in der Verbreitung seiner Werke sowohl wie in der Anerkennung seines Schaffens in den westlichen Pflegestätten der Musik bei weitem überflügelte. Mit seiner Oper „Jolanthe“ begab sich Tschaikowsky auf den Boden der Lyrik, in dem sein Talent Wurzel geschlagen und schöne und duftige Blüthen getrieben. Der Componist nennt sein Werk ausdrücklich eine „lyrische Oper“. Er bereitet uns also schon von Haus aus darauf vor, den Schwerpunkt seines Drama im inneren

Erleben, in der Gefühlsseite der Handlung zu finden. Die Bühne muss ihrem Daseinszweck entsprechend dem „Drama“ erhalten bleiben, der Handlung, aus deren Conflicten das Ethos, die moralische Wirkung sich erzeugt. Die Bezeichnung „lyrische“ Oper ist neuerdings etwas in Verruf gekommen, seit man die Erfahrung gemacht hat, dass Componisten, die keinen dramatischen Nerv besitzen, eine Anzahl von Arien und Gesangsstücken mit Coulissen, agirenden Personen und Decorationen ausstaffieren und in dieser Form keck für eine Oper ausgeben. Und doch ist mit der Bezeichnung „lyrische Oper“ der ur-eigentliche Inhalt der ganzen Gattung ausgesprochen. Ihrem innersten Wesen nach drängt die Oper zur Lyrik hin; für die Oper hat die Lyrik dieselbe Bedeutung, die dem Sauerstoff für das organische Leben zu kommt. Aber diese Lyrik in der Oper hat nur als Exponent der Handlung Daseinsberechtigung. Man betrachte den Fidelio, ein Wagner'sches Tondrama heroischen Stils oder eine Buffooper Rossini's, immer und überall überquillt die Handlung von Lyrik, überall erscheint die Lyrik nur als Funktion der Handlung; sie ist überall nur Wirkung, Abgeleitetes, niemals Gegebenes, niemals Endzweck. Auch in Tschaikowsky's „Jolanthe“ ward der Begriff lyrische Oper in diesem höheren Sinne aufgefasst. Die Handlung ist aus dem bekannten Drama von Henrik Hertz „König Renés Tochter“ extrahirt, ohne dass

das Extract besonders kräftig geworden wäre; einige, allerdings ziemlich kurzathmige Anläufe zu einer selbständigen Umbildung haben der einfach-schlichten, aber in ihrer schönen menschlichen Wärme so rührenden Geschichte einen grossen Theil des ursprünglichen Zaubers genommen. Die Handlung, für den Operneffect zu ihrem Nachtheil aufgebläht, sank beinahe zu einem Rührstück im Charakter der Birchpfeifferiaden herab, aufgeputzt mit allerlei Zuthaten, auf die ein Componist von der Bedeutung Tschai-kowsky's zu verzichten hätte geschmackvoll genug sein müssen.

Im Drama von Hertz wird erzählt, wie Jolanthe im zartesten Alter durch den Brand des königlichen Schlosses das Augenlicht verloren und darauf von König René, ihrem Vater, der das Mädchen mit dem Grafenkinde von Vaudemont verlobt hatte, in einem abgeschlossenen, weltfremden Thale der Provence, zu dem nur ein geheimes Felsenthor den Zugang ermöglicht, verborgen gehalten wird. Dort, in dem blumenreichen Paradiese blüht Jolanthe zur Jungfrau auf. Die überaus feinfühlige Sorge ihrer Umgebung hatte es vermocht, sie über ihre Blindheit hinwegzutäuschen; Jolanthe ahnt nicht einmal, dass sie des kostbarsten Sinnes, des sehkräftigen Auges, nicht theilhaftig ist. Die Herrlichkeit der Welt kündigt sich ihrem Bewusstsein an, als sie das Säuseln der Sommerlüfte, den Schlag der Nachti-

gallen vernimmt und den Duft der Rosen und Nelken einathmet. Da verirrt sich eines Tages Tristan von Vaudemont mit seinem Freunde Jauffred von Orange in jenes geheimnissvolle Thal. Tristan erblickt Jolanthe, die unter der Kraft eines Amulettes friedlich schlummert, mit dem der weise Arzt, Ebn Jahia, auch das Wunder ihrer Heilung zu vollbringen hofft. Flammende Liebes-Leidenschaft zuckt wie ein Blitz auf ihn nieder, und als Jolanthe erwacht, erfährt sie, nach einer entzückend poetischen Scene, in der sich die drei Menschen in Troubadourstrophen einander mittheilen, ihr grausames Geschick. Aber es kümmert sie wenig. Die in ihrem Herzen aufkeimende Liebe für Tristan lässt sie glauben, dass ein Strahl des Lichtes, von dem Tristan sprach, in die Nacht ihres Auges gefallen. In dem Hertz'schen Drama wird dann weiter geschildert, wie Tristan dem König einen Brief schreibt, in dem der Ritter auf die Hand des Königskindes Verzicht leistet, wie er mit bewaffneter Faust die ihm ihrer Herkunft nach unbekannte Jolanthe gewinnen will, um in ihr hochbeglückt endlich seine Verlobte zu erkennen, die durch des kunstreichen maurischen Arztes Zaubermittel und durch ihr eigenes, zu unauslöschlicher Sehnsucht gesteigertes Lichtverlangen, durch eine Art grossartiger Autosuggestion, sehend wird. Die letzten Scenen des Schauspiels sind von ergreifender Wirkung: Jolanthe, überwältigt von den

gewaltigen Eindrücken, die auf ihre Seele einstürmen — Hertz erhärtet sich hier als Psychologe von feinster Beobachtung — sinkt in die Kniee und betet den unbegreiflich erhabenen Geist an, der sich wie vorher in der Nacht ihres Daseins durch Blumenduft, so jetzt im purpurnen Lichte der Abendröthe ihrem Ahnen und Empfinden ankündigt.

Diese Handlung brauchte sicher nicht verstümmelt zu werden, um einen leidlichen Operntext abzugeben. Wenn es nichtsdestoweniger geschah, so hat der Textautor Modest Tschaikowsky damit nur bewiesen, dass er entweder die Meinung besitzt, ein Operntext könne gar nicht schlecht genug sein, oder dass ihm die Fähigkeit abgeht, das Werk eines wirklichen Dichters in seinen poetischen Schönheiten aufzufassen. Die rührende Gebetsscene verwandelt sich unter seinen Händen in eine schwächliche wirkungslose Opern-Pose, der Verlobte Jolanthe's — hier als Herzog von Burgund auftretend — hat sich für eine uns unsichtbare Mathilde von Lothringen begeistert, deren Reize er etwas überschwänglich besingt. Das war eine sehr entbehrliche Zuthat: auf ihre Wahrheit hin vermögen wir seine Schilderung ja doch nicht zu prüfen. Sein Freund hat in unserer Oper den Namen Vaudemont angenommen; dieser ist es, der sich leidenschaftlich für Jolanthe erhitzt. Mit der

Verschiebung der Rollen fällt ein Moment weg, das im ursprünglichen Drama nicht wenig dazu beiträgt, die Spannung zu erhalten. Von den Ursachen der Blindheit Jolanthe's erfahren wir nichts. Sie ist eben blind. Und damit es der Zuschauer gleich merken soll, stellt man uns Jolanthe sofort in einer Situation vor, in der sie lediglich im Dienste ihres Tastsinns steht. In dem Hertz'schen Drama wird Jolanthe viel feiner eingeführt: dort erzählt man uns vorher von der erblindeten Jolanthe; Jolanthe selbst aber bewegt sich ungezwungen und sicher und erst in der Rosenscene wird ihre Blindheit offenbar. Der Herzog von Burgund spielt in der Oper die Rolle eines Ueberflüssigen: er könnte wegbleiben, ohne dass durch diesen Ausfall die Handlung gestört würde. Auch der maurische Arzt musste sich einen ziemlich rücksichtslosen Abzug von seiner ursprünglichen Bedeutung und Grösse gefallen lassen. Ueber die Heilung, die er bei Hertz durch mystische Kräfte herbeiführt, erfahren wir in der Oper Nichts. Jolanthe wird eben sehend; der allmächtige Autor wollte es und also kehrt ihr das Gesicht zurück. Der König ist neben Jolanthe die einzige Person, die sich in der Opernausgabe mit dem Original ziemlich deckt. Und doch wird auch ihm ein Nasenstüber verabreicht, indem man seiner Menschenfreundlichkeit den harten Spruch, der über der geheimen Felsenthür zu lesen:

„Wer Du auch seist, eil' Dich hinwegzuheben,
Wer hier den Eintritt wagt, der büsst es mit
dem Leben“

aufgebürdet und ihn damit zu einem Vetter der bekannten Märchentyrannen herabgewürdigt hat. Die Handlung, die bei Hertz in der Provence spielt, wurde von dem Textbearbeiter unbegreiflicher Weise in die Vogesen (warum nicht gleich in die sächsische Schweiz?) verlegt, wo sich René und der maurische Arzt allerdings seltsam ausnehmen.

Die Musik Tschaikowsky's bewegt sich in einem Stil, der, durchaus lyrisch, bald der geschlossenen Formen sich bedient und bald die geschlossene Form verlassend, in der Unendlichkeit der Melodik und Harmonik umherschweift. Mit den Inconsequenzen der Form gegenüber könnte man sich am Ende noch befreunden, wenn dieser Musik nicht ein grosser verhängnissvoller Fehler anhaften würde: sie ist nicht dramatisch empfunden. Sie bleibt immer nur Situationsmalerei ohne dramatischen Ausdruck; eine weiche, süsse Lyrik, die selbst bis zur Salonmusik herabsteigt. Tschaikowsky gehört zu den Componisten, denen man Dank ihrer persönlichen Liebenswürdigkeit und ihrer einflussreichen Stellung in der oberen Gesellschaft, eine Bedeutung beizulegen bemüht war, die ihrem musikalischen Talente bei Weitem nicht zukommt. Gewiss, Tschaikowsky ist ein feiner Kopf, eine vornehme Natur. Aber ein kleiner Erfinder

er gehört lediglich zu den zahlreichen begabten und in vielen Augenblicken ihres Schaffens glücklichen Miniaturisten, zu den Meistern des kleinen Genre. Niemals war er ein grosser Componist. Seine vollständige Ohnmacht in der musikalisch erschöpfenden Darstellung einer dramatischen Situation beweist nichts so sehr als der Monolog des Königs „Was wartet mein?“ u. s. w., ein phrasenhaftes und geschraubtes Stück, das eine echte, gediegene Langleike erzeugt. Man glaubt Anfangs, diese Langleike sei nur Verstellung; jeden Augenblick erwartet man das Aufblitzen des Tschaikowsky'schen Funkens. Schliesslich ist der Monolog vorbei. Es hat nicht geblitzt. Es war keine Verstellung. Den eklektischen Zug hat die Melodik Tschaikowsky's mit der Musik unseres epigonenhaften Jahrhunderts gemeinsam. Melodische Wendungen von oft ausserordentlicher Schönheit und Innigkeit wechseln in ihr mit melismatischen Bildungen, die nur mangelhaft maskirtes Gemeingut sind. Die alten guten Bekannten erkennt man gar schnell trotz ihrer Masken und man begrüsst sie mit jener Freundlichkeit, die sich dem vorgeschrittenen Alter entsprechend bis zum Respekt steigert. Die Freunde aus Wahnfried treten erst in den letzten Szenen auf, in dem grossen Augenblicke, wo Tschaikowsky das Wunder inscenirt. Da kommt der alte Hexenmeister Wagner gerade gelegen. Auch der noch

?)!?

ältere Hexenmeister Meyerbeer muss mithelfen. Von dem Letzteren hat Tschaikowsky einzelne Instrumentaleffectchen sich geliehen; die Flötentremolandi aus der Afrikanerin klingen in der That selbst in den Vogesen noch sehr hübsch. Im Uebrigen enthält die Oper einige köstliche Musikstücke. Die keusche, schlichte Eingangsmelodie (G-dur) der Violinen mit ihrer reizvollen Harfenbegleitung klingt an Schumann an; sie ist jedenfalls überaus fein geformt und zart empfunden. In süsser fast Mozart'schen Schönheit duftet der kleine Blumenchor (Frauenstimmen) und das klangschöne, freilich etwas hoch stilisirte,



aber in seiner sanft wiegenden Bewegung und dem von träumerischem Anhauch geschwellten Holzbläseraccorden berückenden Schlummerlied: „Eia, Eia, schlaf ein.“ Diese beiden Gesangsstücke sind meisterhaft: ihre Anmuth, ihr Wohllaut entfaltet sich in der geschlossenen, wohlgerundeten Form

mit unwiderstehlichem Zauber. Merkwürdig, aber nicht schön, berührt die Rede des Arztes Ebn-Jahia:

Zwei Wel - ten giebt es wohlge-

Br.

schie - den

Diese starren, exotischen Tonfolgen, dieses Verbeissen in morgenländisch barocken Rhythmen und diese narkotische Monotonie geben allerdings ein treues Charakterbild des maurischen Arztes. Ein blendendes, melodisch indessen etwas banales Gesangstück wird Robert, dem Herzog von Burgund, in den Mund gelegt: „Wer kann mit Mathilden sich messen“,

eine mit feurigem Aufschwung dahinstürmende Arie, der leider lediglich die Bedeutung eines auf den äusseren Effekt zugeschnittenen Bravour-da-capo-stückes zukommt. Ein Rückfall in die alte, liebe gedankenlose Operngewohnheit; ein Zugeständnis an den Kunstphilister, der, indem er den Werth eines Musikdramas nach Arien abschätzt, auch den Erfolg „in den Händen“ hat. Betäubend ist es, dass Tschai-kowsky dort, wo er dem Licht einen ekstatischen Hymnus anstimmen will und nach einem vollausströmenden melodischen Gedanken ringt, von seiner schöpferischen Phantasie treulos verlassen wird. Wie hausbacken setzen die Worte ein: „Licht

Moderato assai.

Ist des Schöp - fers er - stes „Werde“

sei - ner Lie - be Wie - der - schein.

Ist sein Brautgeschenk der Erde,
Seiner Krone schönster Stein!“

Hier durfte man von dem Talente des Componisten

das Höchste erwarten. Leider fällt ihm gerade in diesem entscheidenden Augenblicke nichts als eine triviale Phrase ein, die selbst Nessler überboten haben würde. Im Vorspiel der Oper dominirt — wie auch in der ganzen Instrumentation — das Englischhorn, dessen matter, glanzloser, man könnte sagen „erblindeter“ Ton das Bild der armen Jolanthe immer wieder dem inneren Auge deutlich werden lässt:



Uebrigens gehört gerade das Vorspiel zu den wenigst erquicklichen Seiten der Partitur. Welch' ein chromatisches Stöhnen und Aechzen, welches Knarren und Brummen! Nicht nur voll plastischer Schärfe soll ein musikalisches Charakterbild sein, es muss vor Allem immer Musik bleiben. Aber die gesuchte und trübe Tonmalerei dieses Vorspiels vermögen wir weder nachzuempfinden, noch ihr einen musikalischen Inhalt abzugewinnen. Glänzende Instrumentationseffecte bietet die kurze Ueberleitungsmusik jener Scene in der die beiden Ritter auftreten. Die lichtschrimmernden Glissandi der Harfe, und das ritterliche Trompetenmotiv geben ein brillantes Instrumentalbild. Auch die Jagdmusik ist hübsch, frisch und lustig. Im Ganzen erscheint uns der Stil

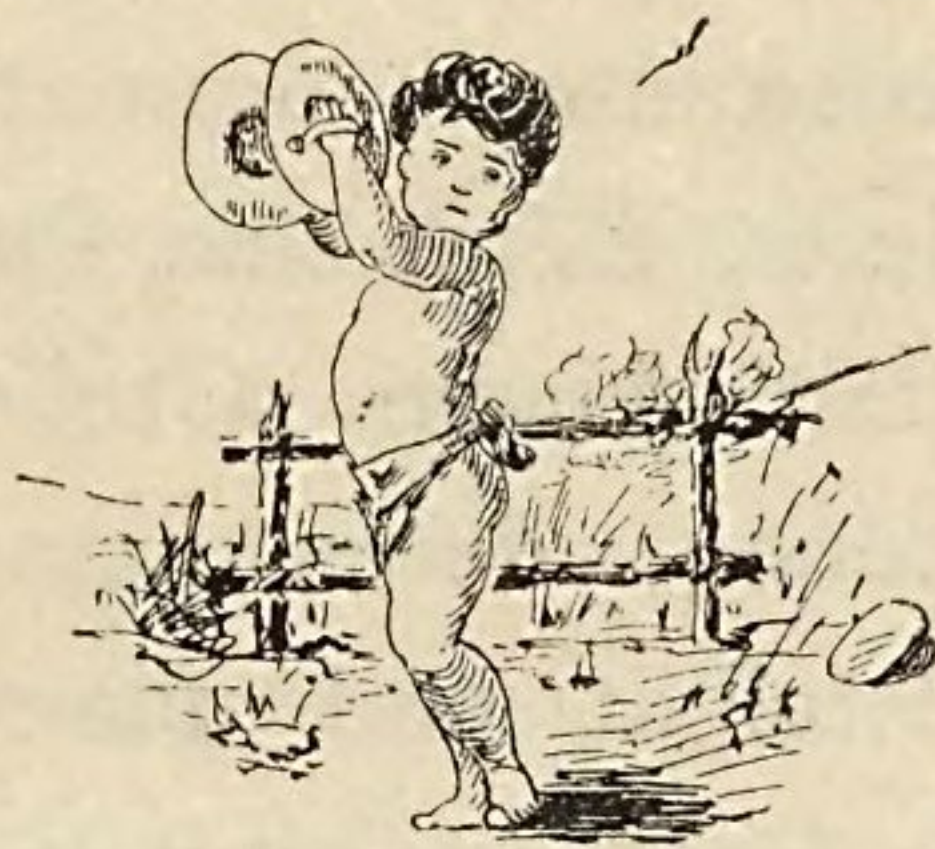
der Oper nicht plastisch genug. Die Lyrik Tschaikowsky's schwimmt ins Unbestimmte. Statt des Recitativs wendet der Componist fast überall das Arioso an. Wenn Jolanthe sehend geworden in die Rufe ausbricht: „Ich war hier niemals zuvor! Mich schauert! Arzt! Wo bist Du, weh mir! Es engt mich rings so ein, sieh, wie das fallen will....“ und wenn diese aus wogender Brust hervorgestossenen Worte in breitem Arioso gesungen werden, kann es einen ärgeren Missgriff geben? Wenn je, so war für diese Situation das Recitativ am Platze. Das Arioso verdirbt hier Alles.

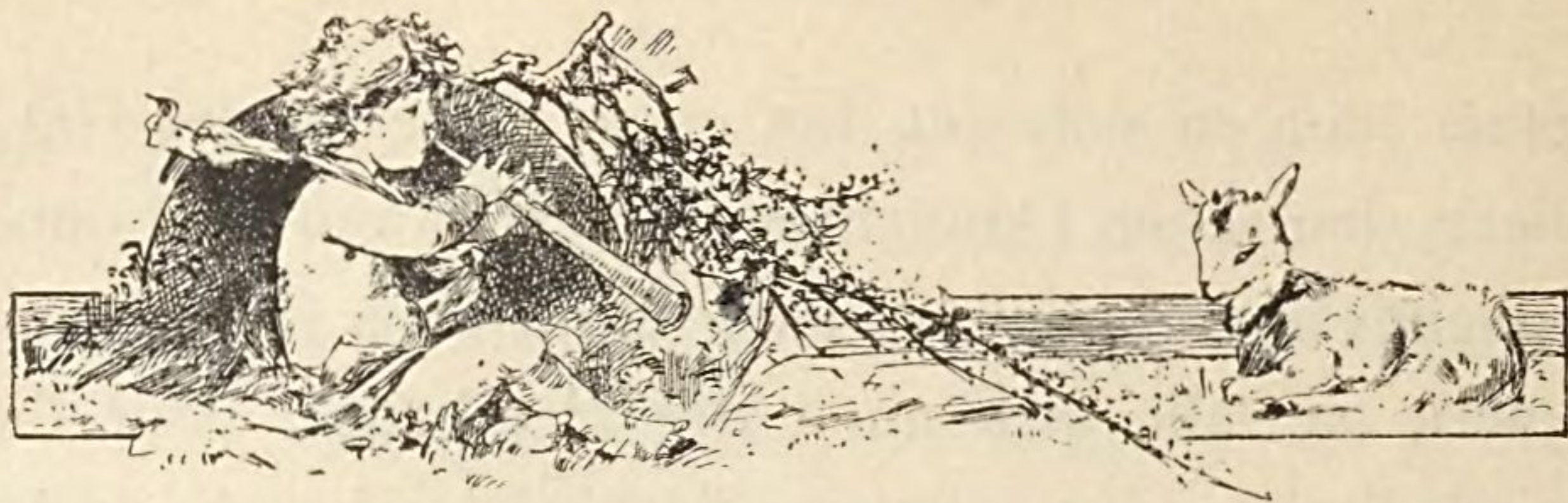
Die Uebersetzung der Oper — von Hans Schmidt — nennt sich etwas kühn „Deutsche Umdichtung“. Wie viel es geschlagen hat mit dieser Umdichtung, lehrt ein Blick in das Textbuch. Dort finden wir u. A. die klassischen Verse: „O, um zu retten ihn, will gerne ich ertragen Alles, denn mir werth ist er“, deren musikalischer Wohllaut, deren mustergültige Diction nur noch übertroffen wird von den Worten:

So sei sie Dein, mein Sohn, denn!

Durch ihre unglaublich schlechte und undeutsche stilistische Beschaffenheit ist leider die Mehrzahl dieser „Umdichtungen“ und Uebertragungen fremdsprachiger Opernbücher in unser geliebtes Deutsch gekennzeichnet. Die Ursache liegt zum grossen Theil in dem albernen Reimzwang. Die Ueber-

setzer hängen sich mit ihm einen Klotz an den Hals. Diese deutschen Umdichter reimen darauf los, ohne jegliches Sprachgefühl; einem läppischen Kling-klang opfern sie alle Schönheit des Satzbaues. Für die musikalische Composition lässt sich der Endreim des Verses vollständig entbehren, da er nur in strophischen Formen auch mit der musikalischen Cäsur zusammenfällt und nur in diesem Falle auch hörbar wird. Viel häufiger wirkt der Endreim als Hemmschuh. Eine rhythmisch reichgegliederte, mit dichterischem Geist durchglühte Prosa ist und bleibt der beste Baugrund für den schaffenden Tonkünstler.





IV.

Verdi.



iuseppe Verdi ist ein Phänomen: neben Richard Wagner der genialste, grösste und interessanteste dramatische Componist unseres Jahrhunderts, nahm sein künstlerischer Entwicklungsgang mit seinem „Otello“, seinem „Falstaff“ eine Wendung, deren man sich nach der in üppigster Trivialität und unaufhaltsamer Fülle dahinströmenden Drehorgelmelodik jenes Viertel-hundert Opern, die der fruchtbare Maëstro in unglaublicher Schnelligkeit geschrieben, nimmermehr versehen durfte.

Das ältere Schaffen Verdi's steht unter dem Zeichen des Unbewussten. Es trägt den Stempel der italienischen Operntradition, deren Wesen sich kennzeichnet durch das Schmarotzerthum der Arie

auf Kosten des Dramas und seines logischen und künstlerischen Aufbaus. In der Geschichte der italienischen Arie hat Verdi — so scheint es — das letzte Wort gesprochen. Seine Arie ist der Typus der italienischen Melodie, sie ist die „Arie an sich“. Die Vorgänge des Dramas liessen die italienischen Operncomponisten alten Schlages unberührt; mit leichtfertigster Eile entledigten sie sich ihrer im trockenen Recitativ, in vollster Uebereinstimmung mit den Zuhörern. Ja, diese Operncomponisten empfanden den dramatischen Vorgang, die Vorwärtsbewegung der Handlung, als unbequeme Hemmung ihres Arienergusses, als ein Uebel, auf das sie gerne Verzicht geleistet haben würden, wenn es nicht ein nothwendiges gewesen wäre. Denn Text und Scene blieben nun einmal die unentbehrlichen Gelegenheitsmacher, deren Mithülfe man nicht entrathen konnte, wenn es zu zeigen galt, in welches Slavenverhältniss der italienische Operncomponist zum agirenden Gesangsvirtuosen gerathen war. Text und Scene wurden die Spiegelscheiben, hinter denen der dramatische Componist seine Arienwaare ausstellte.

Verdi, der in seinem Heimathslande stets nur diese eine Form der Oper vor Augen sah und sich gewöhnt hatte, die Arie als die erfolgspendende Hauptsache zu behandeln, das Drama aber als langweiliges Nebending eben mit in Kauf zu nehmen,

gelangte auf dem natürlichen Wege der Nachahmung dazu, Opern dieses Genres zu schreiben. Die Aufgabe des dramatischen Componisten gipfelte, den italienischen Kunstbegriffen entsprechend, einzig und allein in der Arie. Das war auch Verdi's künstlerische Erkenntniss. Da ihm ein melodisches Vermögen von ungewöhnlicher Ergiebigkeit zur Seite stand, darf es da noch Wunder nehmen, wenn sein Schaffen ganz und gar im Cultus der Arie, der absoluten Melodie aufging? Wenn er sich mit Wesen und Inhalt dieser Arie Eins fühlte und ihre Selbstherrlichkeit proklamirte?

Ueber die Grenzen Italiens drang der Name Verdi erst mit dem „Rigoletto“. Rigoletto, Troubadour und Traviata sind die Typen für den zur höchsten Anschaulichkeit entwickelten Kunststil der italienischen Oper. Sie sind der Ausklang einer jahrhundertlangen künstlerischen Entwicklung, eines nationalen Geschmacks, der eine kurze Zeitspanne hindurch sogar zu einem europäischen geworden war.

Der ausseritalische Ruhm Verdi's knüpft an die ungeheuren Erfolge seines „Rigoletto“ an. Der Stoff der Rigolettofabel ist einem Drama Victor Hugo's entnommen: „Le roi s'amuse“. Dass aus dem sich amüsirenden „König“ in Verdi's Oper ein bei Weitem harmloserer „Herzog von Mantua“ ausschlüpfte, dass der ganze Titel, der demokratische Leidenschaft leicht zum offenkundigen Hochverrath anreizen konnte, in

den farblosen Namen Rigoletto zusammenschrumpfte, war ein Stücklein der ehemals allgewaltigen Censurbehörde. Aber Namen sind nur Schall und Rauch. Im Grunde genommen ist es ja gleichgültig, wie die Herren heissen, die Bubenstücke ausführen; das Bubenstück selbst bleibt. Die musikalisch-dramatische Charakteristik handhabt Verdi im Rigoletto mit Genialität: man denke an das mit wunderbarer Schärfe des Ausdrucks gemalte Zwiegespräch zwischen Rigoletto und dem Banditen Sparafucile, man erinnere sich der warmen Stimmung, die über die Scene Gilda's ausgegossen, an die sehnsüchtigen Seufzer bei den Worten „o du geliebter Name“, an das wundervolle Quartett (im letzten Act), in dem heterogene Empfindungen bei grösster Einheitlichkeit der Gesamtwirkung zu vollendetem Ausdruck gelangen. So überraschend und hinreissend die Musik Verdi's hier wirkt, so wenig vermag die oft ungestüme Leidenschaftlichkeit seiner Tonsprache über das moralische Unbehagen hinwegzuhelfen, das einem feineren Empfinden das Sujet bereiten muss. Den Mord an Gilda empfindet man als unsäglich gemein. Und wenn der Narr vor dem Leichnam seiner gemordeten Tochter in tödtlichem Schmerz aufschreit, während der leichtlebige Herzog, ihr gewissenloser Verführer, frivol trällernd, sein *donna è mobile qual piuma al vento* auf den Lippen, nach neuen Liebesabenteuern durch Nacht und Wind schweift, so reiben

sich diese brutalen Contraste in schneidender Dissonanz, in schrillum Missklang. Der poetischen Gerechtigkeit, dem sittlichen Gefühl ward durch den Dolch des Banditen eine tiefe Wunde geschlagen: über die Unschuld, die blutend zu Boden gesunken, schreitet der herrische Schritt des Lasters hinweg und wirft sein klirrendes Echo in die Welt. Aber das ist nun einmal so in der *commedia humana*. Die Musik Verdi's lässt eine „Aïda“ noch nicht ahnen; aber mit jener seiner früheren Opern, mit „Ernani“, „Nabucco“ u. A. verglichen, stellt sie sich als ungeheurer Fortschritt dar. Unter den vielen genialen Zügen zählt zu den bemerkenswerthesten der tonmalerische Effect, das unheimliche Sausen des Windes durch chromatisch in Terzen auf- und absteigende, hinter der Scene herklingende Menschenstimmen nachzuahmen. Eine unbegreifliche Geschmacklosigkeit lässt sich Verdi übrigens im Finale seines Werkes zu Schulden kommen: das Gespräch zwischen der tödtlich verwundeten, in einen Sack verpackten Gilda und ihrem verzweifelnden Vater wird vielleicht zu Thränen, wahrscheinlich aber eher zum Lachen reizen; auf alle Fälle, wie subjectiv verschieden auch seine Wirkung sich äussern mag, dieses Duett bleibt ein gefährlicher dramaturgischer Fehler, der die erschütternde Tragik des Vorgegangenen nur abzuschwächen und zu verflachen, nicht zu vertiefen vermag.

Dem freien, reichen und bewegten dramatischen

Leben des Rigoletto gegenüber, das diese Oper zum Range eines wirklichen musikalischen Dramas erhebt, bedeutet der „Troubadour“ (1853) einen grausamen Rücksschlag in die durch das Herkommen von Alters her geheiligte Trivialität der italienischen Oper.

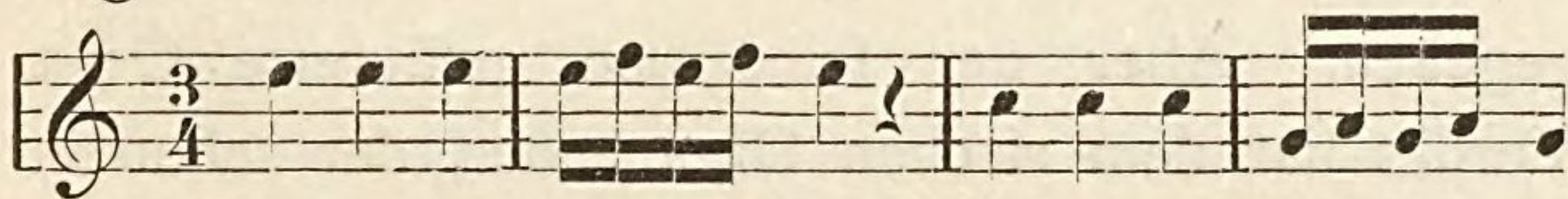
Die Handlung bleibt verwirrt, unklar; gewürzt mit den krassesten Effecten, scheint sie eher für den Geschmack einer Zuhörerhorde von Hottentotten, denn für ein cultivirtes Publikum erfunden zu sein. Das Textbuch strotzt von einem fast krankhaften Wohlbehagen an der Banalität.

„Wonne“, „Tod“ und „Seligkeit“ sind die unzähligmale sich wiederholenden Kehrreime der Handlung, ihre lyrischen Symbole, die insofern auch für die Inspiration des Componisten maßgebend waren, als sie ihm eine Fülle von Melodien entlockten, in denen das Princip der absoluten Melodie zum uneingeengten Ausdruck gelangt. Bei Verdi ist Alles Arie: Leonore coquettirt mit dem Tod in einer Arie und trillert auf das Wort „Sterben“ mit lerchenhafter Heiterkeit; Manrico, der Troubadour, ist fleischgewordene Arie. Er würde auch eine Arie singen, wenn er sich die Fingernägel putzt. Azucena besingt die Greuel einer Hexenverbrennung, eines Auto-da-fé, in einer gefühlvollen Arie und Luna zappelt in einem Netz von Arien, wie eine Fliege, die sich in einer Spinnenwebe fing. Kurz, der „Troubadour“ ist die

Oper der absoluten Arie, der Arie um jeden Preis. Dass das aussergewöhnliche Talent des Componisten diesen Arien einen ganz bestimmten, der Situation meist glücklich angepassten Zuschnitt gegeben, soll nicht in Abrede gestellt werden. Man*) hat diese Oper Verdi's mit einem Kleiderrechen verglichen, an dessen Nägel statt der Röcke Arien aufgehängt sind. Aber trotz dieser Arienwuth pulst ein starkes dramatisches Leben in dem Werke; es sind Leidenschaften und Charaktere darin, und wenn wir heute von der Musik Verdi's zur leierten Handbewegung wandernder Musikanten verleitet werden, so giebt gewöhnlich eine aus dem Conventionellen nicht heraustretende, verblasste Darstellung den ersten Anstoss für diese gassatim gehende Richtung unserer Gedanken. Triviale Melodien sind erst mit der Zeit trivial geworden; von Haus aus anständig, haben sie sich in schlechter Gesellschaft herumgetrieben und treten uns nun mit grauem Strassenstaub bedeckt wieder vor die Augen. Den meisten Melodien des „Troubadour“ erging es so. Aber es ist, wie gesagt, Sache und Aufgabe einer künstlerischen, heissblütigen Darstellung, dem Hörer diese trivial gewordenen Melodien in idealem Lichte, in ursächlichem Zusammenhange mit einem blühenden Gefühlsleben zu zeigen und

*) Eduard Hanslick, der geistvolle Musikschriftsteller, in einem Feuilleton der „Neuen Freien Presse“.

ihm durch den in sie gelegten Ausdruck innerer Wahrheit ihre erworbene Trivialität vergessen zu machen. Auf eine für den melodischen Stil Verdi's höchst charakteristische Eigenschaft mag hier noch hingewiesen sein. Die glücklichsten und populärsten Melodien Verdi's tragen alle sammt und sonders ein gemeinsames Kennzeichen an sich: den feststehenden Rhythmus und die mehrfache Wiederholung eines und desselben, gewöhnlich des Anfangstones:



Hier haben wir das Modell der Verdi'schen Melodik. Man denke an den Zigeunerchor, an die Arie der Azucena, an das „Donna è mobile“ u. s. w.: Alle diese melodischen Bildungen zeigen denselben Zugschnitt, dieselbe Physiognomie; sie sind einem einzigen Muster nachgebildet.

Die „Traviata“, diese in Musik gesetzte Tuberkulose, diese musikalische Krankenhausgeschichte, vermochte diesseits der Alpen keinen festen Fuss zu fassen. Das seltsam widerliche Gemisch von Moschus und Carbol behagte der deutschen Nase nicht. Um so grösser und nachhaltiger war der Erfolg, den Verdi mit seiner „Aïda“ in Deutschland errungen, jenem Werke, das der berühmte Meister gegen ein Honorar von 80000 Mark — Mozart erhielt für den „Don Juan“ 800 Mark — für die

Eröffnung der italienischen Oper in Kairo 1871 geschrieben hatte. In ihrem künstlerischen Charakter geht Aida in dem Begriff „grosse Oper“ auf. Sie ist vielleicht die letzte „grosse Oper“. Das sind wieder alle die wohlbekannten Gestalten aus der grossen Oper: der König sammt Familie, der Oberpriester, der Feldmarschall in der den Umständen der Zeit entsprechenden Uniform, das Volk, das Ballet. Kurz, das ganze Arsenal der Meyerbeer-Oper hat seine Waffen für die „Aida“ hergegeben. Aber der feine und geläuterte Geist Verdi's hat dem siechen Organismus, der schon in bedenklichem Masse hippokratische Züge zeigte, neues Leben eingebläht. Seine „Aida“ ist ein schönes, reifes Kunstwerk, das in allen Einzelheiten nicht nur beweist, dass Verdi's schöpferische Begabung mit wunderbarem Aneignungsvermögen fremdländische — egyptisch-arabische — Elemente sich zu assimiliren verstand, sondern auch offenbart, wie Verdi die ungeheuren musikalischen Fortschritte zu würdigen wusste, welche die deutsche Musik unter der Führung Wagners in dem Zeitraum gemacht, in dem Verdi der absoluten Melodie Robot geleistet hatte. Verdi versteht sich auf die Kunst, immer zu lernen und nie Schüler zu sein. Verdi hat viel von Wagner gelernt; die freiere Behandlung der Dissonanzen, die reichere Harmonik, die üppige Instrumentation, den modern melodischen

Zug seiner „Aïda“ und die tiefere Auffassung des dramatischen Vorgangs: das Alles hat er Wagner zu danken. Aber Verdi verlor darüber sich selbst nicht; er ist ein zu starkes Ich. Unter dem Gesichtswinkel auf dieses Ich hin wird man manche Anklänge an Wagner in Stil, Ausdruck und Farbe zu beurtheilen haben. Selbst die Italianissimi werden nicht versuchen, sie wegzuleugnen, zumal sie den eigenartigen, von einem fesselnden Colorit durchleuchteten Reiz dieser Aïdamusik keineswegs schmälern.

Nachdem Verdi lange Zeit geschwiegen, trat er, den Schnee des Greisenalters auf dem Scheitel, mit zwei neuen Werken hervor: einer Tragödie „Otello“*) und einer Komödie „Falstaff“. Mit dem grössten Dichter aller Weltalter, mit Shakespeare, hatte er ein Bündniss geschlossen. Es sind erstaunliche Werke, diese Opern! Der alte, ehrwürdige Maëstro ist in ihnen wieder jung geworden, ohne in die Laster seiner Jugend zu verfallen; die versengende Wollust der absoluten Melodie hat keine Gewalt mehr über ihn. Verdi ist wissend geworden; der dumpfe erotische Drang, das heisse Drängen dieser dunklen Leidenschaft, der thierische Kampf um das Weib, die versengende sinnliche Gluth: seine Schaffenskraft triumphierte über diesen Knäul von Trieben und

*) „Otello.“ Oper in vier Acten von Arrigo Boito. Musik von Guiseppe Verdi. Deutsch von M. Kalbeck.

Affekten. Der Stil der „Aïda“, im „Otello“ weiter gebildet, gelangt in diesem Drama zu grösserer Einheit und Geschlossenheit. Auf seine alten Tage hat der Componist des „Troubadour“ eine neue Sprache gelernt; man muss es ihm lassen, dass er sie in fließender Meisterschaft spricht. Offenbart der Otello Verdi's nicht mehr jenen strotzenden, lasciven Melodienreichthum, in dem die Stärke und die Schwäche seiner früheren Opern liegt, so interessirt sein Werk um so mehr durch veredelte Melodik und gehaltvollere Harmonik. Kam Verdi früher aus der Arie überhaupt nicht heraus, so kommt er jetzt in sie nicht mehr hinein. Der „Otello“ enthält auch nicht eine einzige Arie von der prägnanten Melodik des „Donna è mobile“, nicht einen schmachtenden Gassenhauer, nicht eine jener leicht geformten, pikant rhythmisirten Melodien, die wie mit Widerhaken im Ohre hängen bleiben und im Gedächtniss sich festbeissen, dass man sie Tage lang auf Schritt und Tritt vor sich hinsummt. Ja, nicht einmal Coloratur lässt Verdi seine Desdemona singen! In der That, die fahrenden Spielleute werden nicht gut auf den alten Mann zu sprechen sein. Aber es ist kein Verleugnen seines früheren Schaffens, das Verdi mit diesem musikalischen Drama ausgesprochen hat. Es beweist, dass nur der Genius den Genius ganz versteht, dass Verdi mit Eifer und zartester Rücksicht gegen die Eigenart seines durch einen langen

Läuterungsprozess geklärten Genies der musikalischen Reformation sich angeschlossen, die Richard Wagner, dieser Luther unserer Kunst, in Wort und That gepredigt hat. Lehrte uns Wagner, dass eine wahrhaft dramatische Musik nur aus dem Fruchtboden eines wahrhaften Dramas hervorblühen könne, so bestätigt Verdi mit jeder Scene seines Otello diese anscheinend so billige und selbstverständliche Wahrheit, die in Wirklichkeit aber erst nach langen erbitterten, mit höchster Leidenschaftlichkeit geführten Kämpfen erprobt ward.

Ein angesehener Dichter, Arrigo Boito, — der Componist einer zwischen Meyerbeer und Wagner verzwitterten grossen Oper „Mephistopheles“ — bot Verdi ein Textbuch, das im engen Anschluss an Shakespeare's grosse Eifersuchts-Tragödie von vorneherein die Bürgschaft eines wirksamen scenischen Aufbaues und eine Fülle tiefgreifender, packender und leidenschaftlicher Motive in sich schloss. Boito heftet sich denn auch wie ein Schatten an die Fersen des Briten; seine Personen sind die Silhouetten jener von Shakespeare; dass er den Bedürfnissen des Operncomponisten entgegenkam und die feineren psychologisch detailisirenden Scenen der „Otello“-Tragödie ignorirte, welche sich allenfalls entbehren liessen, da die Musik als gewaltige Interpretin, als Sprachrohr aller Empfindungsheimnisse sie überflüssig machte, war schon aus

dem Grunde geboten, weil eine übermässige Breite, die sich bei musikalischer Behandlung aller Scenen kaum hätte vermeiden lassen, dem ganzen Werke mehr hinderlich als fördernd gewesen wäre. Boito versetzt uns sofort nach Cypern: in Sturm und Wetter landet Otello. Die Scene mit ihrer hochrealistischen Tonmalerei gehört zu den glänzendsten Inspirationen des Verdi'schen Genius: das Elementare eines Seesturms und das leidenschaftliche Fühlen eines südlichen Volkes, sein aufgeregtes Schreien, seine Angst und seine Gebete, hat Verdi mit der Treue des auf der That ertappten Lebens in einem Bilde voll grossartiger dramatischer Bewegung festgehalten. Von hier angefangen folgt Boito den Spuren Shakespeare's. Der Wegfall einzelner Scenen, die bei Shakespeare einer geistreichen dichterischen Absicht dienen, drängt in der Oper die Ereignisse so dicht an einander, dass die Möglichkeit der Handlung fragwürdig erscheint. Die Zeitspanne zwischen der Scene, in der Otello das verhängnissvolle Taschentuch bei Seite schleudert, und der von demselben Otello gestellten Frage nach diesem Taschentuche ist eine viel zu knappe; es wirkt ganz unwahrscheinlich, wenn Otello's Erinnerung so schnell verblasst, dass er immer und immer wieder und mit stetig steigender Wuth die Frage nach dem Taschentuche wiederholen kann. Das Scheusal Jago ist mit abstossender, grauenhafter Consequenz gezeichnet.

Giebt es überhaupt absolut schlechte Menschen? Wir möchten die Frage verneinen. Irgend eine geheime Nervenfaser, die menschlich fühlt, lebt selbst in einem mit der fanatischen Bosheit eines Jago verpesteten Zerrbild des Menschen. Alles und jedes menschliche Empfinden lässt sich nicht ertöten und ist noch niemals ertötet worden. Wer hat je in die Herzen der Nero, Caligula und Iwan geschaut? Dieser Jago ist eine Caricatur des Bösen. Er ist satanischer als Satan selbst. Und in dieser unwahren, einseitigen Charakteristik liegt die Achillesferse der Handlung. Der Dichter zwingt uns, immer und immer mit offenen Augen in einen ungeheuren Abgrund zu schauen, in dem Otello und Desdemona schuldlos zerschellen. Er erzeugt in uns ein Gefühl des Schwindels. Das furchtbare Schicksal, das über dieses Paar hereinbricht, zerwühlt unser tiefstes Fühlen. Aber der Wellengang unserer Seele glättet sich nicht; der Dichter löst die entsetzliche Spannung der Affekte nicht aus; er erfüllt uns mit Furcht und Mitleiden, aber er versagt uns das endliche seelische Gleichgewicht. Otello und Desdemona gehen Beide schuldlos unter. Darin liegt der tragische Charakter der Handlung. Eine wahrhafte tragische Gestalt ist übrigens nur Otello. Desdemona, schön auf Kosten ihres Verstandes, ist für eine tragische Heldin zu dumm. In der Dummheit gipfelt ihre Schuld. Wenn dieses Weib immer und immer wieder von dem unglück-

seligen Cassio in Gegenwart Otello's zu schwätzen beginnt und damit stets neue Wuthausbrüche, neue Eifersuchtsgewitter „Sr. Mohrenschaft“ heraufbeschwört, dann verdient diese Art von gedankenloser Gutmüthigkeit keine andere Bezeichnung. Und gäbe es wirklich ein Weib, das, im Besitze aller körperlichen und geistigen Tugenden, ganz und gar jedes natürlichen instinctiven Feingefühls, jeder instinctiven Klugheit der Selbsterhaltung entbehrte?

Verdi's Musik, in vielen Punkten eigenartig, neu, glänzt durch die meisterhafte Behandlung des Orchesters nach Seite der dramatischen Charakteristik hin. Wenn Verdi charakterisirt, dann zuckt es von Genieblitzen in seiner Musik. Bedeutende Wirkungen erzielt Verdi mit seiner hochinteressanten chromatisch gewürzten Harmonik; überraschende Quartsextaccordwirkungen, wie sie Liszt erfunden hat, legen die Vermuthung nahe, dass Verdi die Partituren dieses Meisters studirt habe, wenn man nicht lieber annehmen will, dass seine Genialität ihm offenbart, was ein anderer Genius schon vor ihm gefunden. Mit dem Vorwurf der Nachahmung kann man nicht vorsichtig genug in einer Zeit sein, in der, wie in der heutigen, alle Tonkünstler, die modern empfinden, darauf erpicht sind, sich eine gewisse stilistische Eigenart zu ergrübeln. Sie glauben dieses Ziel auf mechanischem Wege zu erreichen: sie experimentiren hin und her und haben sich

neuerdings von der Wagner'schen Chromatik weg in die starre Diatonik der alten Kirchentonarten gestürzt. Die uralten Klangphänomene des Gregorianischen Chorals erscheinen uns heute ungeheuerlich neu und frappant. Darf es noch überraschen und staunen machen, wenn die Vielen, die mit gleichem Material experimentiren, auch Gleiches entdecken? Verdi freilich experimentirt nicht mehr. Er hat es nicht nothwendig. Seine Phantasie, blühend und reich, hat sogar einem der untergeordnetsten und verrufensten Orchesterinstrumente, der grossen Trommel, der renommistischen Lärmmaschine der Janitscharenmusik, die Würde eines unersetzlichen orchestralen Ausdrucksmittels verliehen. In dem fürchterlichen Monolog Jago's, jenem auf frechen Trillern aufgebauten, an Hohn und Cynismus seines Gleichen suchenden Credo: „Ich glaub' an einen Gott, der mich zum Affen seines eignen Selbst erzeugt“, erklingt nach den mephistophelischen Worten:

Wir sind des Zufalls Narren
Und tragen unsern Sparren
Bis in das letzte Haus.
Uns allen giebt der Tod
Den bösen Nasenstüber

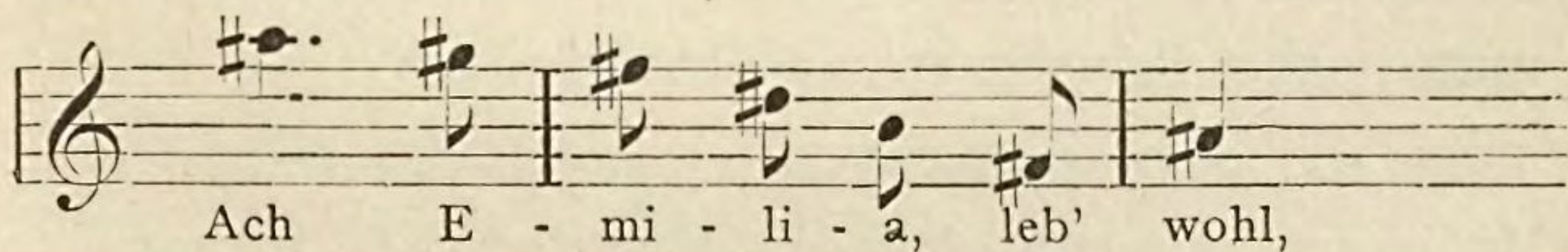
nach diesen Worten erklingt ein leiser, auf der grossen Trommel im pianissimo ausgeführter Schlag: ein gespenstischer, unheimlicher Accent; das ist

wahrhaftig der Nasenstüber, mit dem der Tod die Creatur ins graue Nichts hineinschnellt

Neben der colossalen Sturmscene im ersten Act, einem grandiosen *Al fresco*-Bild, heben sich durch musikalisch-eigenartige Physiognomie das barocke Trinklied Jago's und die taumelnden, gleichsam betrunkenen Phrasen, die der bezechte Cassio in das lustige Treiben des Volkes hineinruft, von dem kräftig colorirten Untergrunde ab. Ueber der Liebesscene zwischen Otello und Desdemona liegt ein Duft von Poesie und Zartheit des Empfindens; wie wonnige Liebesempfindung rieselt es durch diese ätherisch wundervolle Musik; die sanften Lichtstrahlen der Venus, die über dem geglätteten, träumenden Meere leuchten, fallen mit gedämpftem Schimmer auf diese Episode. Die furchtbare Qual der Eifersucht malt Verdi mit parallelen Quinten- und Octaven-Fortschreitungen, die recht hässlich klingen. Das schlechte Beispiel fand begeisterte Nachahmung von Seiten der Jungitaliener, die sich seitdem an diesen naturalistischen, cyklopisch übereinander geworfenen Klängen gar nicht ersättigen können und sich dieser Barbarei gewissermassen als eines herausfordernden Partei-Abzeichens bedienen. *Habeant sibi*. Ein grossartiger tonmalerischer Gedanke von packender Realistik ist das Contrabass-Solo im Finale, das die Ankunft des von Mordgedanken zerwühlten Otello verkündet:



Wie aus finsterem Abgrund ein Gespenst, so steigt es furchtbar, drohend, Entsetzen verbreitend empor. Eine unheimliche Bratschenfigur und ein leiser Schlag auf der grossen Trommel vervollständigen das Grausige dieses musikalischen Charakterbildes des Meuchelmordes. So grossartig dieser instrumentale Zug sich hindehnt, so problematisch und äusserlich-kleinlich dünkt es uns, wenn Verdi der entschwebenden Seele Desdemona's einige in Heuschreckensprüngen aufhüpfende Flötenfiguren nachblasen lässt. Eine Tonmalerei, die jedes Textwort charakterisiren wollte, würde zur Charakterlosigkeit und zur musikalischen Anarchie führen. Das musikalische Charakterbild bleibt immer nur auf eine, die Profillinie, angewiesen. Die Nebenlinien der Detailzeichnung dürfen das Profil nirgends durchbrechen. So schön und weich, so poesievoll und ergreifend das von tiefer Melancholie überschattete Lied Desdemona's „O Weide, grüne Weide“ sich abtönt, in dem das Englischhorn, dieses wunderbare Orchester-Instrument, die Wehmuth seines Klangcharakters entschleierte, so grell theatralisch und opernmässig schlägt der plötzliche Aufschrei Desdemonas:



an das träumerisch verlorene Gehör des Zuschauers. Dieses unvermittelte Gegenüberstellen dynamischer Contraste gehört einer längstüberwundenen Epoche des Verdi'schen Opernstils an. Glücklicherweise bleibt das Citat vereinzelt. Von den Chören zeichnet sich der blühende Chor in E-dur „Deiner strahlenden Augen sanftes Sprühen“ mit der weichen schmiegsamen Violarabeske — das Walzerthema aus dem Freischütz! — durch Klangschönheit aus. Die grossen Final-Ensemblesätze sind nicht gerade Verdi's starke Seite: er geräth mit ihnen sofort in den pathetischen Schwulst der grossen Oper hinein, und seine Polyphonie wird nicht selten unbeholfen, die Stimmführung steifleinen; über den Anlauf kommt Verdi nicht hinaus. Es geht ihm wie dem Vogel Strauss, der zwar mächtig und geräuschvoll mit den Flügeln schlägt, aber dennoch, trotz aller Anstrengung, vom Erdboden sich nicht erheben kann.

Hat Verdi in seinem Otello das Wagner'sche Princip der dramatischen Declamation mit der milden Kraft einer sanftgeschweiften Melodik zu einem aus diesen beiden Elementen gemischten dramatisch-rhetorischen Stil verschmolzen, so herrscht in seiner lyrischen Comödie „Falstaff“*) das declamatorische Princip etwas einseitig vor.

*) Falstaff. Lyrische Comödie in 3 Acten von Arrigo Boito; Musik von Giuseppe Verdi. Deutsch von L. Hartmann.

Otello: die Tragödie der Eifersucht; Falstaff: die Comödie der Eifersucht. „Falstaff“ ist die Contrastwirkung des „Otello.“ Wie Richard Wagner seinem „Sängerkrieg auf der Wartburg“ in den „Meistersingern von Nürnberg“ ein heiteres Satyrspiel auf dem Fusse nachfolgen zu lassen beabsichtigte, so schickt Verdi der gewaltigen Spannung seiner Otellotragödie in dem Satyrspiel seiner Falstaffcomödie einen von göttlicher Heiterkeit überströmenden Epilog nach, in dem das von jenem erschütternden Trauerspiel in der Seele zurückgebliebene Ungelöste an Empfindung gelöst und die nachwirkende Spannung der Affecte ausgeglichen wird. Diese beiden Tondramen gehören zusammen; sie bilden eine höhere Einheit.

Indem Verdi als Achzigjähriger das Wagnis unternahm, eine komische Oper zu schreiben, er, dessen innerstes Wesen durchaus mit allen Wurzeln in der Tragik festgewachsen schien, bereitete er der Welt eine Ueberraschung, die sie zu einem Ausruf des Staunens und der Bewunderung zwang, eine Ueberraschung, die in der Geschichte der Oper einzig dasteht. Verdi, der achzigjährige Tragiker, war unter die Humoristen gegangen; nicht zum Possenreisser, nicht zum Spassmacher, nein! zum Humoristen war er geworden, zu einem Humoristen im Stile Shakespeare's. Während Beethoven und Richard Wagner in den letzten Werken ihres Alters

— der eine in seinen Quartetten, der andere im „Parsifal“ — in eine Welt voll Tiefsinn und Mystik sich versenkten und auf den entlegensten Pfaden des Schaffens und des musikalischen Denkens wandelten, springt Verdi mit beiden Füßen in die lachende Zeit der Jugend zurück, elastisch und feurig; er scherzt und sprüht in Geist und Laune, er ist witzig; er schillert in allen Farben des Humors; die Weltweisheit seiner Jahre kündigt sich nur in der wahrhaft souveränen Herrschaft an, mit der er seinen Stoff gestaltet; immer und überall steht er über der Situation, aus der Vogelschau blickt er auf sie nieder und — ungleich dem Jüngling, der aus intensivem Lebensinstinkt, aus unbändigster Daseinsfreude oder aus der Inspiration heraus schafft — gelingt ihm, dem Seher, mit Bewusstsein und weiser Ueberlegung ein Werk, das in der Geschichte der italienischen Oper als ein unerhört Neues gelten muss.

Den Deutschen wird der Stil des Werkes anheimeln; die Italiener haben einst Nicolai als einen ihrer Landsleute gefeiert: die Musik seiner Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ ist in der That in demselben Masse italienisch, wie jene in Verdi's Falstaff als deutsch gelten darf; man könnte das Werk die „italienischen Meistersinger“ nennen und würde mit dieser Bezeichnung die Eigenart seines Stils leidlich charakterisirt haben. Freilich, nur auf den

Stil, besser gesagt, auf das Stilprincip, würde man mit diesem Vergleich ein Streiflicht geworfen haben. Wie Wagner, so huldigt Verdi dem Auflösen der Harmonik in selbständige, polyphone Stimmen, die, wieder den Zwecken einer orchestralen Declamation, einer continuirlichen instrumentalen Charakteristik dienstbar gemacht, mit der dramatischen Declamation und mit dem scenischen Vorgang in ein Verhältniss der innigsten Verwandtschaft und der lebhaftesten Wechselbeziehung treten. Ihrem Charakter nach sind die Meistersinger Wagners und der Falstaff Verdi's himmelweit verschieden: Dort, bei Wagner, eine wunderbar erwärmende, strahlende, ruhig und rauchlos aufsteigende Flamme; hier, bei Verdi, phosphorisches Zucken und Flimmern, ein Knistern von Funken, die zwar blenden, aber keine Wärme ausstrahlen.

Verdi's Vorgänger in der dramatisch-musikalischen Gestaltung des berühmten Dramas von Shakespeare „Die lustigen Weiber von Windsor“ sind der Engländer William Balfe und der Deutsche Otto Nicolai. Die längst verschollene Oper Balfe's, der ein Textbuch von Maggione zu Grunde lag, wurde schon 1833 in Her Majestys Theatre zu London aufgeführt. Sie erregte allgemeine Bewunderung, vielleicht mehr der glänzenden Besetzung als ihrer musikalischen Bedeutung wegen. Denn die Möglichkeit, ein national-englisches Musikdrama zu schaffen,

hatte sich der übrigens talentvolle, aber keineswegs mit genialer Schöpferkraft ausgestattete Balfe schon dadurch verdorben, dass er ein in italienischer Sprache abgefasstes Buch in italienischem Stile componirte. Der Jubel, den seine Oper erregte, dürfte wohl auf Rechnung des grossen Lablache zu setzen sein, der den Falstaff unübertrefflich sang. Heute ist selbst in England das Werk vergessen. Kaum dass die verstaubte Existenz dieser Oper den Zeitgenossen in Erinnerung gebracht wird, wenn diese gelegentlich einmal in einem oder dem anderen Concerte das Lied: „O mia gioia“ zu Gehör bekommen.

Nicolai's köstliche Oper zählt, in Deutschland wenigstens, zu jenen Werken, die einen festen Platz im Spielplan jedes grösseren Theaters sich behauptet haben. Verdi's lyrische Comödie lässt sich mit Nicolai's Oper kaum in Parallele bringen. Schon die verschiedene Anlage der Handlung verbietet einen Vergleich. Nicolai hat seinen Falstaff weiter als Verdi gefasst. Nicolai's Oper enthält übrigens in jedem ihrer Akte eine quellende Fülle von Musik; sie ist bei Weitem musikalischer als Verdi's Falstaff. Verdi schildert den feisten Ritter lediglich als verunglückten Don Juan und Rabulisten. Nicolai fördert die anderen erspriesslichen Talente Sir John's an's Tageslicht: er zeigt ihn uns auch als gewaltigen Zecher. Nicolai's Charakteristik des fetten

Schlemmers ist die vollständigere. Verdi liess sich sein Textbuch wieder von Arrigo Boito zurechtzimmern. Es ist leicht zu bauen, wenn man Grundriss und Pläne von Shakespeare vor sich liegen hat. Boito hat nicht eigentlich gebaut: er hat dem luftigen Shakespeare'schen Gebäude im Grunde genommen nur ein anderes Dach aufgesetzt, ein paar Fenster zugemauert und dafür da und dort eine Thüre durch die Wand gebrochen. Das Haus hat durch diesen Umbau glücklicherweise nichts von seiner Wohnlichkeit verloren. . . . Die Disposition der Handlung ist folgende:

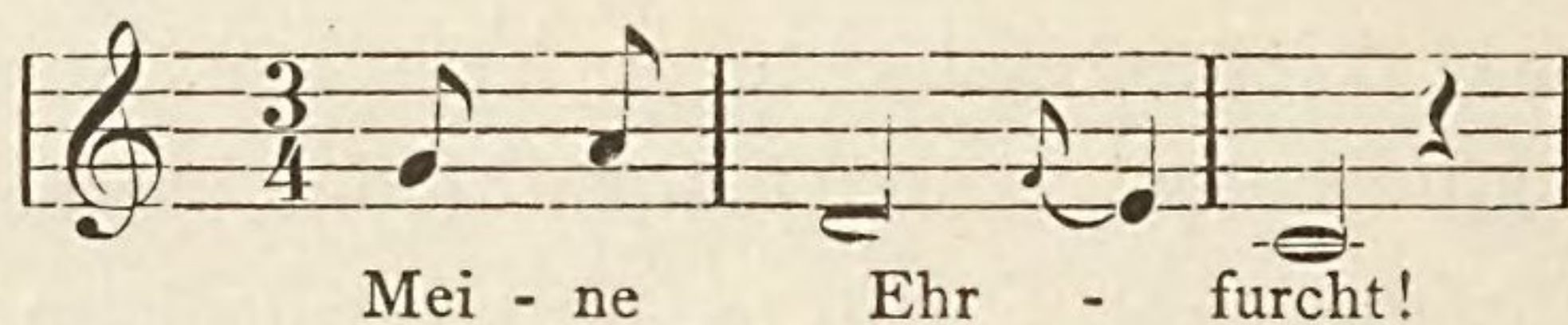
Im ersten Act sehen wir Falstaff, „die Talgrube“ — wie ihn Shakespeare irgendwo einmal apostrophirt — in der Wirthsstube des berühmten Gasthofes „Zum Hosenbände“, wie er eben im Begriffe steht, zwei Briefe zu versiegeln. Er befindet sich in behaglicher Stimmung, trotz der polternden, pfauchenden und kläffenden Reden, mit denen ihn Dr. Cajus belästigt und trotz des bei Weitem betrübteren Umstandes, dass sich in seiner Börse bei eingehender Untersuchung neben einem Penny, einem Schilling nur noch ein seinem Berufe schnöde entfremdeter Knopf vorfindet . . . Falstaff fasst den Plan, das Angenehme mit dem Nützlichen verbindend, durch die Liebe seinen Geldbeutel zu füllen. Eine lachende Blume mit goldenen Staubfäden will er pflücken. Auf die schöne Frau Alice Ford hat er ein Auge

geworfen; sie ist sehr hübsch und sehr reich. An sie ist der eine der Briefe gerichtet. Als vorsichtiger Mann glaubt er indessen nicht fehl zu gehen, wenn er seine Hoffnung nicht ausschliesslich auf eine Karte setzt; er will sich also auch der ebenfalls reichen und schönen Frau Meg Page versichern. Seine Knappen Pistol und Bardolph prügelt der Ritter, als sie sich mit Berufung auf ihren Ehrbegriff weigern, die Briefe zu bestellen, mit einem Besen zur Thüre hinaus, nachdem er ihnen zuvor ein Privatissimum über das Phantom: „Ehre“ genannt, gelesen. Ein Page besorgt die Briefe. Die zweite Scene des Actes (Verwandlung) führt uns in den Garten vor das Haus des Herrn Ford: dort geht es lustig-schwatzhaft, übermüthig und toll her. Alice und Meg, die beiden glücklichen Empfängerinnen der Liebesbriefe Sir John Falstaffs, lesen sich gegenseitig diese Briefe vor. Sie wollen sich ausschütten vor Lachen. Sie beschliessen, dem fetten Sir eine Falle zu stellen, ihn zu foppen, zu hänseln, zu maltraitiren, zu verhöhnen und nach Kräften lächerlich zu machen. Eine Freundin, Frau Quickly, er bietet sich, den Ritter in die gestellte Falle zu locken. Unterdessen sind die beiden Knappen Pistol und Bardolph zu Verräthern an ihrem Herrn geworden: sie haben sich nämlich directen Weges zu Herrn Ford begeben und diesen in Kenntniss gesetzt von den edlen Absichten des liebe-, wein- und golddurstigen Ritters.

Der eifersüchtige Ford rast und tobt vor Wuth. Er will Falstaff im „Hosenbande“ aufsuchen . . . Während auf der einen Seite der Bühne die lustigen Weiber von Windsor schnattern, plaudern und mit den Zungen schnalzen und auf der anderen die Männer, um den eifersüchtigen Ehemann herumgruppiert, im Tonfall von Verschwörern brummen, spinnt sich eine zarte Liebesgeschichte an zwischen Aennchen Ford und Fenton, einem jungen Manne, dessen Lebenswürdigkeit die Tochter mehr zu würdigen weiss, als der Vater, der dem Mädchen in Dr. Cajus einen Bräutigam bestimmt hat. Die erste Hälfte des Actes, ein Genrebild im Geiste Shakespeare, findet in der zweiten eine Fortsetzung, die durch lebensvolles Colorit, durch ihren Reichthum an blendenden Lichtern, an köstlichen Gegensätzen und durch die bedeutende musikalische Kunst bezaubert, mit der die Komik der Situation ausgemalt ist. Das melodische Element der Oper, das den in feinste Contrapunktik aufgelösten Stimmen gegenüber durchgehends in den Hintergrund zurücktritt, bricht in den beiden dem Liebespaare gewidmeten Szenen rein und schön hervor. Der alte Meister findet hier Wendungen von überraschender Zartheit und eine Feinheit des Ausdrucks, die es vergessen lässt, dass allen diesen Melismen der gluthvollen Athem einer feurigen Leidenschaft mangelt.

Der zweite Act bringt in seinem ersten Theile

eine Scene zwischen Frau Quickly und Falstaff, die den vollendetsten Meisterstücken des komischen Genres zugezählt werden muss. Das Gespräch der Beiden strotzt von Humor, der sich in überwältigenden musikalischen Accenten entlädt. Unter ihnen nimmt der pathetisch-drollige Gruss der verschmitzten Frau Quickly:



die erste Stelle ein.

Die Handlung schreitet vorwärts: Falstaff hat der arglistigen Frau zugesagt, pünktlich Nachmittags um drei Uhr bei der liebeblühenden kleinen Frau Alice zu erscheinen. Mister Ford fand sich unter dem Namen Born unterdessen auch im „Hosenbände“ ein und horcht Falstaff mit List aus: mit Ingrimm erfährt er, dass seine Frau ein „Stück Speck“ ihm vorziehe, dass sie sich wirklich so weit vergessen, Falstaff zu sich einzuladen . . . Die zweite Hälfte des Actes gipfelt in der berühmten Waschkorbscene. Falstaff wird während seines Stelldicheins von dem in blinder Eifersucht rasenden Ford überrascht, in einen Korb mit schmutziger Wäsche versteckt und zum Fenster hinaus in den Strom geworfen: Der grotesk lächerliche Anblick des triefenden, schlammbespritzten, pustenden und stöhnenden Ritters heilt Herrn Ford von seinen

Eifersuchtsqualen. Sehr geschickt, wenn auch nicht mit der Begründung ihrer Wahrscheinlichkeit, hat Boito in das Durcheinander, in den Wirrwar und die Hast der mit genialer Anschaulichkeit ausgemalten Eifersuchtsscene wieder eine Liebesepisode zwischen Fenton und Aennchen eingeschoben: sie giebt dem tollen Furioso einen Ruhepunkt und wenn sich das Liebespaar hinter einem spanischen Wandschirm einem sorglosen Tändeln überlässt und sich so geräuschvoll küsst, dass Herr Ford, aufmerksam geworden dort den dicken Ritter mit seiner Frau zu ertappen wähnt, so ist das, wie gesagt, durchaus unwahrscheinlich; aber die Scene berührt im hohen Mafse amüsan, ergötzlich und lustig. . . .

Nachdem der gewässerte Falstaff mit Glühwein seinen Lebensgeistern über den Wasserekel und seinem Empfinden des Abscheus darüber hinweggeholfen, dass die Welt gar so treulos, geht er zum zweiten Male in die ihm von Frau Ford gestellte Falle: von der „in Ehrfurcht“ ihm nahenden Frau Quickly beschwätzt, rüstet er sich als Jäger Herne aus und erscheint um Mitternacht im Park zu Windsor unter der grossen Eiche mit einem gewaltigen Hirschgeweih auf dem sinnreichen Haupte. Die Waldstimmung, die Ruhe der nächtlichen Natur und die mild-phantastische Feierlichkeit des Augenblicks, in dem man eine ferne Uhr mit dämmerndem Klang Zwölfe schlagen hört — feinsinnig hat Verdi

an dieser Stelle um einen Harfenton (f) interessante Harmonieen geschlungen — wie poetisch verklärt ist diese Situation, wie fein mischte hier ein Meister die Farben! Die folgenden Chöre der Elfen, in süßen Klangzauber getaucht, athmen reizvolle Anmuth. Von allen Seiten erscheinen die Verschworenen auf der Scene; die Verwickelungen lösen sich; Falstaff legt eine Beichte ab, er bekennt zwar, gefoppt zu sein, aber er kann es sich nicht versagen, auch den Anderen zu Gemüthe zu führen: „Es ist in der Welt ja Alles nur Spass, der Mensch wird als Thor schon geboren und schliesslich sind Alle Gefoppte. Einer macht den Andern zum Narren, aber es lacht doch am Besten, nur wer zuletzt lacht.“ In einem breit ausgeführten fugenartigen Satz betheiligten sich Solostimmen und Chor an der musikalischen Verherrlichung dieser Philosophie. Die Fuge hat folgendes Thema:



Sie ist ebenso schwierig wie wirkungsarm, diese Fuge. Es fehlt ihr die Plastik, die Steigerung. Verdi ist kein Fugendichter; er hat seine Fuge nur gemacht. Sie lässt als scenische Musik vollständig kalt und in

ihrem längst verbrauchten, auf diatonischen Stelzen einherklappernden Gedankenmaterial begiebt sie sich auch des Anrechtes auf jenes Interesse, das man jeder Art von Meisterschaft in der Verwendung von Kunstformen entgegenzubringen pflegt. Glücklicherweise hat es Verdi bei dieser einen Fuge bewenden lassen. Heil uns. Falstaff ist nicht der allein Gefoppte. Sogar Herr Ford muss es sich gefallen lassen, gefoppt zu sein: denn auch Aennchen hat gegen den Willen des Vaters, mit Hülfe der lustigen Mama und ihrer Freundinnen und einer drolligen Verwechselung, welcher der arme Cajus zum Opfer fällt, ihren geliebten Fenton als Gatten erhalten. Die Gefoppten sind also Falstaff, Herr Ford, Cajus und alle Anderen, die da glaubten, was sie erwarteten.

Was an der Musik Verdi's besonders auffällt, ist die erstaunliche Frische ihrer Charakteristik, die Phantasie, mit der die Musik den Episoden der Handlung folgt, der Esprit, die Laune, die Grazie, mit der das Orchester den scenischen Vorgang zum musikalischen umwandelt. Verdi verzichtet in seinem Falstaff auf breite Melodiebildung, auf Arien im landläufigen Sinne; die Charakteristik ist ihm Alles. Von der absoluten Melodie mit ihrer Monotonie der Form hat der Meister gerade dieser absoluten Melodie leichten Herzens, wie es scheint, sich emancipirt. Sein ganzes Streben war es, den

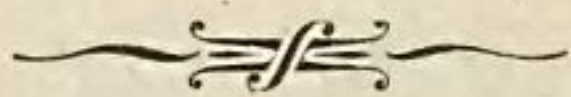
Geist der Situation mit den Mitteln des Musikers zum Ausdruck zu bringen. Der Stil seines Werkes gründet sich auf die consequente Durchführung der polyphonen Setzweise: alles ist hier Leben und Bewegung und diese mit sprühender Rhythmik ge-einte Contrapunktik, die in ihrer Flüssigkeit an Wagners Meistersinger erinnert, war in der That das geeignetste Stilprincip, das der Musiker Verdi anwenden konnte, um dem Conversationston, dem Lustspielton, auf den die Comödie Shakespeare-Boitos gestimmt ist, ein musikalisch ebenbürtiges Medium von höchster Beweglichkeit und grösster Beredtsamkeit des Ausdrucks zu schaffen.

Verdi hat in seinem „Falstaff“ gezeigt, dass das Genie den Musiker auch dann noch, wenn ihm der Born der melodischen Urkraft versiegt, zu einer Höhe des künstlerischen Schaffens emporträgt, die der geistreichen Reflexion allein, losgelöst vom musikalischen Herzschlag, unerreichbar bleibt. Sein Falstaff, ein Kunstwerk ersten Ranges, ist das Werk eines Meisters, der als der einzige wahrhaft berufene Repräsentant des italienischen Opernstils zu gelten hat. Unter den jüngeren Componisten des heutigen Italiens ragt Verdi wie ein Riese unter Pygmäen, wie ein Musiker unter Musikanten, wie ein Künstler unter Handwerkern empor. Seine Musik gleicht altem Faller, jene seiner jungen und jüngsten Mitbewerber um den dramatischen Lorbeer gährendem Most. . .

In seinem Falstaff löste Verdi auch so manches interessante harmonische Problem. Reihen von Terzquartsextaccorden, wie sie das nachstehende, dem dritten Acte entnommene Beispiel zeigt:



sind neu. Die Vorliebe Verdi's für diatonische und chromatische Sextaccordfolgen, der er schon im Otello gefröhnt, sie tritt auch im Falstaff wieder hervor. Beide Werke kennzeichnet übrigens ein Zug von ausgeprägter Familienähnlichkeit. Diese musikalische Verwandtschaft beschränkt sich nicht nur auf einzelne Harmonieen und Accorde, auf einzelne Phrasen: sie lässt sich in ganzen Szenen nachweisen. So entspricht dem fürchterlichen Credo Jago's im Otello das rabulistische „Ehr“-sophisma des dickwanstigen Schlemmers. Die beiden Werke geben ein Beispiel grossen Stils für die Wirkung und die Bedeutung des Contrastes im künstlerischen Schaffen.





V.

Der Verismus und sein Gefolge.

Zugleich mit dem literarischen Naturalismus, der eine veraltete, geistesarme und gedankendürre schöngeistige Literatur mit seiner ungestümen, ungenirten, lachenden Jugendkraft wie ein Märzsturm morsche Aeste von den Bäumen zu Boden geworfen hat, entstand auf musikalischem Gebiete eine seltsame Strömung: der Verismus. In dieser Gleichzeitigkeit liegt kein Spiel des Zufalls. Beides, Naturalismus und Verismus sind suchende Künste. Was will der Verismus? Er ist die künstlerische Nutzbarmachung des Gedankens von Friedrich Nietzsche, dass „Härte, Gewaltsamkeit, Slaverie, Gefahr auf der Gasse und im Herzen, Verborgenheit, Stoicismus, Versucherkunst und Teufelei jeder Art, dass alles Böse, Furchtbare,

Tyrannische, Raubthier- und Schlangenhafte am Menschen“ so gut zur Erhöhung der Species „Mensch“ dient, als sein Gegensatz. Der Verismus sucht den Menschen; aber nicht in jenen mystischen Höhen, zu denen kein Lachen, kein Weinen, weder Freude und Lust, noch Wehrufe und Klagen lebendiger Herzen hinaufdringen; er sucht den „nackten“ Menschen: den Menschen, der nicht hinter der Maske der Convention, hinter den bunten Lappen und Flittern der Cultur, die ihn mehr oder weniger fälscht, sein Empfinden verbirgt; er sucht den Menschen, der Thränen weint, wenn er Schmerz empfindet, der über den warmen Sonnenschein lacht, wenn sein Hunger gestillt ist; er sucht den Menschen, der liebt, der hasst, der zum Helden, der zum Raubthier wird; er sucht den wahren, den „nackten“ Menschen. Er will die Wahrheit und das Leben sein. Da mit der vollendeten Erziehung, mit der fortschreitenden Durchgeistigung des Individuums durch die Einwirkung einer hochentwickelten Cultur das Animalische der menschlichen Natur bis zu einem Grade verfeinert wird, der die in jedem Individuum fortwirkende Energie des Rein-menschlichen lediglich in den Dienst eines schlaunen Egoismus und der Selbsterhaltung stellt, so betrachtet der Verismus nicht die höheren, sondern die tieferen Lagen der gesellschaftlichen Ordnung als das für seine Zwecke ergiebige Medium. Er steigt selbst

bis zum Bodensatz der Menschheit hinab, bis in jenen trüben Dunstkreis, in dem das Laster und die Gemeinheit die traurigste Entartung der Thatsache Mensch vorbereiten. Der verworfene, verkommene, entartete Mensch erscheint dem Verismus immer noch menschlicher, als der auf der höchsten Stufe der geistigen und körperlichen Blüthe stehende Culturträger. Indem der Verismus das Leben des niederen Volkes zum Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung erhebt, wächst ihm das Milieu als das Mittel zu, in dem sich diese künstlerische Darstellung vollzieht. Der Verismus lässt uns einen Blick in das Milieu thun, in welchem seine Gestalten athmen und handeln. Er setzt dabei voraus, dass wir zwischen diesem Milieu und diesen darinnen sich bewegenden Menschen sofort den innigsten Zusammenhang erkennen werden. Nicht in dem Sinne jenes Philosophen, der einmal gesagt hat, dass um den Helden herum Alles zur Tragödie und um den Halbgott Alles zum Satyrspiel wird, also nicht in dem Sinne, dass der Mensch das Milieu, sondern in der gegentheiligen Bedeutung, dass das Milieu den Menschen bestimmt, will der Verismus die Wechselbeziehung zwischen Beiden aufgefasst wissen. Da der Mensch das ursprünglich-Gegebene, das Milieu das allmählich-Gewordene, das aus der Thatsache Mensch Abgeleitete ist, so begeht der Verismus, indem er mit seiner Auf-

fassung dieses Wechselverhältnisses das Primäre durch das Secundäre zu erklären sucht, offenbar einen Denkfehler und wenn er darauf hinweist, dass ja auch das Wasser eher dagewesen sein muss als die Fische, die in diesem „Milieu“ leben, so liegt in diesem Vergleich eine nicht minder arge Verkenennung des ursächlichen Zusammenhanges, der zwischen dem Menschen und seiner Umgebung besteht. Denn diese Umgebung stellt sich in ihrem Charakter ja lediglich als das Ergebniss und die Aussenwirkung der Persönlichkeit dar. Das Milieu entsteht immer als Gesamtwirkung zahlreicher gleichgestimmter Naturen, eines auf viele Individuen gleichmässig vertheilten Lebensinhaltes, gleichgerichteten Wollens und Handelns, gleicher Weltanschauungen, gleicher Leidenschaften, gleicher Sitten. Das Milieu ist ein Uniformstück der Cultur.

Wie ist nun dieses Menschenideal und das dem Verismus zusagende Milieu eigentlich beschaffen? In welchen „Tugenden“ oder in welchen „Lastern“ tritt dieses Nackt-Menschliche hervor, das der Verismus zu einem Princip des künstlerischen Schaffens erheben will? Dieser allermenschlichste Mensch, den der Naturalismus in der Literatur und der Verismus im Musikdrama darzustellen unternommen hat, ist, wenn wir ganz offenherzig sein wollen, nicht viel besser als ein Thier. Es ist immer und immer nur das Geschlechtsmoment, das an dieser Opernbestie

zuerst in die Augen springt. Die thierische, niedrige, brutale Brunst des Geschlechts, die sinnlich-erotische Leidenschaft kennzeichnet diesen allermenschlichsten Menschen. Und aus dieser dumpfen, beklemmenden, mörderischen Brunst wachsen die zischenden Hydraköpfe von Affecten und Verbrechen hervor: elende Thaten der Eifersucht, der Rache, des Zorns; Todtschlag, Mord und Selbstmord. Unter diesen Opernhelden, die der Verismus bisher geboren hat, lebt kein Einziger, der die Tyrannei thierischer Instincte überwunden, die wilden Flammen des Blutes gezähmt und vom Weibe sich emancipirt, kein Einziger, der sich empfänglich gezeigt hätte für sittliche Triebe höherer Art. Er behandelt immer dasselbe Thema: den geschlechtlichen Gegensatz zwischen Mann und Weib, in dem der Verismus das Alpha und das Omega aller Kunst, den allein würdigen Gegenstand des Schaffens gefunden zu haben wähnt. Vaterlandsliebe, Selbstaufopferung, Treue und alle jene Tugenden, deren Wirklichkeit und Wahrheit dem Verismus, diese zum künstlerischen Princip erhobene Wirklichkeit, selbst im niedrigsten Milieu in oft rührenden Zügen entgentreten, bestehen nicht für ihn. Er sieht nur den Jammer, den Schmutz, das Elend und die Armuth des Daseins und studirt mit einem an Idiosynkrasie grenzenden Behagen die moralische Fäulniss, deren Missduft ihm auf Schritt und Tritt in

jenem niederen Milieu entgegenprallt. „Gorgonenwahrheiten“ sind es, die diese Kunst verkündet, wenn ein trivialer Abklatsch des gemeinsten Alltagslebens als Kunst zu gelten den Anspruch erheben darf. „Es ist furchtbar, im Meere vor Durst zu sterben. Müsst ihr denn“ — so fragt der grosse Dichter des Zarathustra — „müsst ihr denn gleich eure Wahrheit so salzen, dass sie nicht einmal mehr den Durst löscht?“

In der Verranntheit und Einseitigkeit ihrer Principien liegt das Vergängliche dieser Kunst. Es ist bezeichnend, dass die Führer der viristischen Bewegung, von einem besseren Instinct geleitet, sehr bald eine deutliche Schwenkung machten, und den Verismus entweder links liegen liessen oder doch sich beeilten, ihr künstlerisches Glaubensbekenntniss, das früher lautete: „Ich glaube an das alleinseligmachende Milieu, an Ehebruch, Leidenschaft und Mord“ jetzt mit den Worten einzuleiten: „Ich glaube an das allein selig machende Volk“. Man empfand das Enge, das Niedrige, das Thierisch-Unentwickelte jenes allermenschlichsten Menschen, den der Verismus zu seinem Gedanken erhob. Man empfand das Unerträgliche jener Erotik, jener Eifersucht und Rache, jener Blutgier und Mordlust; man ward des Schlamms und des Lehms überdrüssig, aus dem die Künstler des Verismus die plumpe Gestalt ihres Idealmenschen bildeten. Und so lebte sich denn der

Verismus überraschend schnell aus. Er hatte sich zu Tode producirt. Diese fanatischen musikalisch verkrüppelten, gewaltthätigen Schaueropern mit ihrer Raserei, diese „Pagliacci“, „Mala vita“ — in der eine Strassendirne im Mittelpunkt der Handlung steht — diese „la festa Marina“, „A Santa Lucia“ und „Cavallaria rusticana“ — und um das Bedeutendste aller dieser Opernwerke zuletzt zu nennen — sind vereinzelte veristische Kraftproben ihrer Urheber geblieben. Es war ein tief innerliches Bedürfniss zu gesunden, das einen Mascagni z. B. von seinem veristisch-musikalischen Greuelleben wieder auf den Pfad der Gesittung und der musikalischen Tugend zurückführte. Das klägliche Schauspiel des musikalischen Bajazzotheums, das diese jungitalienischen Componisten in ihren veristischen Opern aufführten und das ganz Deutschland in einer wahren Freudenfeuersbrunst sich begeistern liess, hat etwas unsäglich Trauriges und Beschämendes: weniger für die Componisten dieser unreifen, zerfahrenen, rabulistischen und selbst gemeinen Werke, als vielmehr für die guten Deutschen, von denen sich jeder Einzelne für einen unfehlbaren Kunstphilosophen hält; wenn jene Musiker aus ihrer Entwicklungsphase heraus ihrem starken Schaffenstrieb einen uneingeschränkt freien Lauf liessen, so folgten sie in erster Linie einem natürlichen Zwange, einem angeborenen Zuge, dessentwegen sie ebenso wenig zu schelten sind wie ein Mensch, der das

Unglück hat, von Natur aus missgestaltet zu sein. Wenn aber ganz Deutschland diesen halb unreifen und zerfahrenen, halb rabulistischen und gemeinen Operschandthaten mit derselben Begeisterung zujauchzt, mit der es dem Fidelio und den Meistersingern entgegenjubelt, dann empfindet der in dem allgemeinen Musikrausch nüchtern Gebliebene die ganze Trostlosigkeit der Thatsache, dass die Deutschen das grosse Beispiel, das ein Richard Wagner gegeben, dass sie die apostolische Sendung aller ihrer grossen Genien über dem Korybantenlärm wälscher Charlatane vergessen können

Unter den jungitalienischen Operncomponisten will uns Pietro Mascagni als der interessanteste, naivste und talentvollste erscheinen. Dieser Künstler ist der Bahnbrecher des jungitalienischen Opernstils, der erste Führer, der feurig beredte Apostel des Verismus. Ein Paulus freilich, der sich bald in einen Saulus zurückverwandelte. Ob der hochfluthende Strom, der, über die Grenzen Italiens hinaus in alle Welt sich ergiessend, das sterile Flachland der europäischen Opernproduction überschwemmte, das mit sumpfigen Lachen, Sickerwässern aus dem Meere Wagners, ein spärliches Wachsthum hervorbrachte, ob dieser Strom zu einem lebenspendenden, allbefruchtenden Golfstrom geworden, wer möchte es heute schon entscheiden wollen? Aber gleichgültig, wie die Zukunft zu dieser Frage Stellung nehmen

wird, sicherlich bleibt diese neuitalienische Bewegung eine historisch merkwürdige. Schon Einmal war das Heil aus Italien gekommen: damals, im 17. Jahrhundert, als der sächsische Hof das erste *dramma per musica*, Rinuccini's „Dafne“ sich aus Florenz verschrieben hatte. Aus einer „akademischen Grille“ — um ein Wort Wagners über die altitalienische Oper zu gebrauchen — war eine grossartige Kunst hervorgeblüht. Hat die jungitalienische Oper, die allerdings keiner akademischen Grille, sondern den Geschäftspraktiken eines speculirenden Musikverlegers ihr Entstehen verdankt, den Keim einer neuen Opernkultur nach Deutschland getragen? Verschiedene Anzeichen scheinen allerdings dafür zu sprechen. Wenn alle die Werke, die der Verismus hervorgebracht, nichts anderes wären als grosse Irrthümer, so würde dadurch weder ihre musikgeschichtliche Stellung erschüttert, noch ihre Bedeutung für das künstlerische Schaffen der Gegenwart eine Einbusse erleiden. Grosse Irrthümer sind die Schatten grosser Wahrheiten. Aber aus dem Irrthum lehrt uns die Vernunft die Wahrheit selbst erkennen. Der Verismus hat trotz seiner einseitig-verwirrten und unkünstlerischen Principien, trotz seiner fortschrittsfeindlichen, die Gesetze des künstlerischen Schaffens anarchisch durcheinander rüttelnden Ziele, er hat trotz seines negativen Charakters auch seine positiven Seiten: über den Inhalt der ausserwagnerischen Zukunfts-

musik aufklärend, gab er über die Richtung deutlichen Aufschluss, nach der hin die Möglichkeit einer Weiterentwicklung der Oper für die Zukunft offen zu stehen scheint. Die Oper der nächsten Zukunft ist die psychologische, die an die künstlerische Darstellung des aus der Atmosphäre eines dumpfigen Milieu, das den Athem versetzt, hinausgehobenen Rein-Menschlichen anknüpft. Mascagni hat nach dieser Seite hin einen Vorstoss ausgeführt, dessen Folgen noch unübersehbar sind.

Mit diesem Musiker wollen wir uns nun näher bekannt machen. Pietro Mascagni wurde geboren in Livorno am 7. December 1863 als der Sohn eines biedereren Bäckermeisters. Ueber seinen Lebenslauf hat der Künstler in der römischen „Fanfulla della domenica“ liebenswürdig geplaudert. Erschildert dort jene ereignissreiche Periode seines Lebens, in der seine „Ruhmesträume im unwilligen Knurren seines Magens untergingen, das ihm mehr zu schaffen machte, als manchem Millionär die Appetitlosigkeit und das Zipperlein“. Im Conservatorium von Mailand, wo er die Jahre von 1881 bis 1884 unter der Leitung tüchtiger Lehrer und im Zusammenleben mit freundschaftlich gesinnten Studiengenossen verbrachte, war ihm eine Uebersetzung von Heine's „Wilhelm Ratcliff“ in die Hände gefallen. Die von Maffei übertragene Dichtung gefiel ihm ausserordentlich. Er lebte sich so leidenschaftlich in den Gegenstand

hinein, dass er schliesslich an nichts anderes mehr als an das Wirthshaus von Toni im Drama Heine's, an die phantastische Leidenschaft Wilhelms und an das Abenteuererleben jener Bande dachte. „Im Traume hörte ich deutlich die Worte des Liebesduetts zwischen Wilhelm und Maria. Ich konnte keine Ruhe finden, bis ich drei Stücke jener Oper componirt hatte, die eigentlich meine erste hätte sein sollen, und von der ich das Liebesduett in den Sommerferien 1882 in Livorno schrieb und im folgenden Jahre in Mailand vollendete. Dabei empfand ich einen unbezähmbaren Trieb nach Unabhängigkeit und eine Wanderlust, die mir nicht gestattete, lange an demselben Orte auszuhalten. So nahm ich denn das Amt des stellvertretenden Orchesterdirectors in einer Operetten-Gesellschaft an, die in Cremona einige Vorstellungen zu geben gedachte. Es war die Truppe eines gewissen Forli, eines guten Kerls, der mir zwar die ausbedungenen täglichen 5 Lire mit einer einigermaßen launenhaften Unregelmässigkeit auszahlte, seinen Verpflichtungen aber doch immer getreulich nachkam. Doch wurde mir, da der wirkliche Dirigent stets am Platze war, die Ehre, den Taktstock zu schwingen, erst in Parma zu Theil. Von dort ging's nach Bologna an's Teatro Brunetti; aber die Geschäfte gingen so schlecht, dass uns der Director eines Tages ablohnnte und ich kaum das nöthige Reisegeld

zusammenbringen konnte, um zu meiner Familie nach Livorno zurückzukehren. So verging der Sommer und der Herbst, bis ich von Neuem ein Engagement von Forli erhielt; ich sollte diesmal als wirklicher Orchesterdirigent nach Neapel kommen, wo er eine neue Truppe angeworben hatte. Ich liess mich nicht zweimal bitten, und eilte so rasch wie möglich nach Neapel. Ich erinnere mich, dass ich eines Sonntags eine Tagesvorstellung dirigierte, in der die Operette „Santanella“ gegeben wurde. Im Theater, das zum Erdrücken voll war, herrschte ein Lärm, wie er nur in einem neapolitanischen Theater möglich ist. Man verlangte die Wiederholung eines Stückes; ich jedoch wollte die Truppe, die Abends nochmals zu singen hatte, schonen und blieb harthörig. Da brach ein Heulen und Pfeifen los, wie aus einem Höllenrachen. Ich liess immer weiter spielen, bis von der Gallerie in schönem Bogen ein ziemlich umfangreicher Pack nach meinem Dirigentenpult geflogen kam. So überzeugenden Gründen konnte ich nun nicht mehr widerstehen, und die verlangten Stücke wurden wiederholt.“

Nach wenigen Wochen löste sich auch die Gesellschaft wieder auf und Mascagni wurde für den Carneval 1885 nach Genua verschrieben, wo er die „ruhigste Zeit“ seiner Dirigentenlaufbahn verlebte. Nachher begann die Via Crucis einzelner Vorstellungen bald an diesem, bald an jenem Orte.

Von Genua ging es nach Alessandria, von da nach Modena und Ascoli-Piceno in beständiger Hetze und ohne jeden Gewinn. „Was ich befürchtete, trat ein: Die Gesellschaft löste sich auf und ich blieb ohne einen Heller in der Tasche in Ascoli sitzen. Ich hatte indessen ein paar gute Freunde, die mir einen kleinen Vorschuss gewährten, und so arbeitete ich in Ascoli das Intermezzo und den 4. Act meines „Ratcliff“ aus, den ich in wenigen Tagen instrumentirte. Dabei fehlte es mir nie an kernhaftem Appetit und ich schrieb Briefe über Briefe, um eine neue Anstellung zu finden. So verkaufte ich eines Tages meinen ganzen Reichthum: eine goldene Uhr und einen Ring, von deren Erlös ich einige Tage lang zehrte. Eines Morgens erhielt ich einen Brief nebst einem 100-Frankschein; ich sollte in die Truppe des Herzogs Cirella eintreten. Aber schon nach einem Monat war diese wieder aufgelöst und ich blieb sechs Wochen ohne Stellung in Neapel. Meine tägliche Mahlzeit bestand zwar nur aus einem Teller Maccaroni; aber ich arbeitete wacker an meiner Oper weiter, die mir unter den Händen zu einem schönen Stoss von Notenblättern heranwuchs. Das ist mein Zukunftsschatz, phantasirte ich während meiner langen Spaziergänge auf dem Posilipo, wenn ich mit offenen Augen Ruhmes- und Glückesträume wob, während ich in das lachende blaue Meer hinausblickte. Ich trat dann in die Maresca'sche Truppe

ein, wo ich bis 1886 verblieb, mit einem Gehalt von 10 Lire per Tag, die für meine und meiner Frau Bedürfnisse hinreichten. Aber es war eine mühsame, ruhelose Existenz, voll Zwistigkeiten und kleinlicher Eifersüchteleien, inmitten widerstreitender Interessen. Meine Sehnsucht ging nach ruhiger Arbeit. Ich spielte ziemlich gut Clavier und vertraute der Zusicherung meiner Freunde, die mir Privatstunden zu verschaffen versprachen. Als Maresca von meinem Vorhaben erfuhr, griff er mich auf so wüthende ungerechtfertigte Art an, dass es zu einer heftigen Erklärung, ja sogar zu Thätlichkeiten kam. Ich beschloss, da Maresca sich einen neuen Orchesterdirigenten verschrieben hatte, ihn heimlich zu verlassen. Die beiden Koffer und die Reisetasche, welche das Manuscript des „Ratcliff“ enthielt, beförderte ich am Abend der letzten Vorstellung in das Haus einer befreundeten Familie, holte am späten Abend meine Frau ab und mitten in der Nacht entfernten wir uns aus der Stadt, um uns in die Vigna eines Bekannten zu begeben. Auf offenem Felde erwartete uns eine kleine Kalesche. Wir fuhren in die kalte Februarnacht hinaus, bis wir gegen 3 Uhr Morgens vor Kälte starr wie Eiszapfen an dem Landhäuschen ankamen. Die Wirthsleute erwarteten uns nicht mehr; meine Frau konnte ihre erstarrten Hände kaum auseinanderbringen und mir, der ich selten meine gute Laune verliere, waren

die Scherze auf den Lippen gefroren. Ein grosses Feuer wurde angezündet, Betten waren nicht aufzutreiben, und in Mäntel gehüllt, erwarteten wir zähneklappernd auf einem Lager von Steinen, über die einige gefüllte Lupinensäcke gebreitet waren, den Morgen. Da begaben wir uns nach dem nächstgelegenen Dorfe, wo wir für ein Liebespaar gehalten wurden, das dem elterlichen Zwange entflohen war. Das Schlimmste war jedoch, dass wir nicht einen Teller Fleischbrühe oder etwas Fleisch aufzutreiben konnten, deren meine treue Gefährtin nach der schrecklichen Nacht so sehr bedurft hätte. Wir verbrachten einige Tage in Unruhe in dem kleinen Neste, bis der Bürgermeister von Cerignola, unser Freund, ankam und uns erzählte, wie die ganze Gesellschaft nach Sicilien abgefahren sei, nicht ohne dass Maresca einen Tag länger gewartet, mich überall gesucht und schliesslich nach langem vergeblichen Bemühen die Hoffnung aufgegeben habe, die berühmte Reisetasche mit dem Ratcliff-Manuscript zu finden. Meine Frau und ich kehrten sodann beruhigt nach Cerignola zurück. Jetzt handelte es sich darum, uns ein eigenes kleines Haus einzurichten, wozu wir nach eingehender Berechnung 500 Lire brauchten. Ich erhielt die Summe bei der Bank von Cerignola unter der Verpflichtung, jedes Vierteljahr einen Theil meiner Schuld abzuführen. Ich erinnere mich noch immer, wie

der Cassirer jedesmal, wenn ich meine Schuld zu entrichten kam, zu mir sagte: „Sie sehen nicht aus wie Einer, der sein Leben lang Wechsel unterschreiben soll.“ Thatsache ist, dass wir, meine Frau und ich, an dem Tage, an welchem wir uns in unseren eigenen vier Wänden zu unserem am eigenen Herd bereiteten Mittagmahle niedersetzten, uns gerührt und froh die Hand reichten und uns von einem Gefühl des Glücks und des Vertrauens in die Zukunft überfluthet fühlten, das keiner Sorge Eingang gestattete. Ich war jung, kräftig, voll Arbeitsfreudigkeit und fühlte mich in meinem Wohnorte umringt von Freunden.

Aber Clavierstunden gab es wenige für mich und es bedurfte aller Wunder der unglaublichsten Sparsamkeit, damit wir den Topf täglich an's Feuer stellen konnten. Auch will ich nicht darauf schwören, dass es nicht hie und da eine Lücke gegeben habe. Der Bürgermeister und der Gemeinderath kamen schliesslich, um mir unter die Arme zu greifen, zu dem heroischen Entschlusse, eine Stelle zu gründen, an die man, wenn es sich nicht um meine Existenz gehandelt hätte, sicher nicht gedacht haben würde. Man ernannte mich zum Director einer Orchesterschule. Ehe der Bürgermeister mich jedoch in meiner neuen Würde bestätigte, befragte er mich eindringlich, ob ich alle Instrumente, die ein Orchester bilden, spielen und die Schüler darin unter-

richten könne. Ich antwortete mit einem kühnen Ja, und der Posten war mein. Wie ich es anfang, den Anforderungen zu entsprechen? Ganz einfach so, dass ich während der ersten sechs Monate Generalbass lehrte und während dieser Zeit alle die Instrumente, welche in der Schule aufbewahrt wurden und zu meiner Verfügung standen, von der Bassgeige bis zur Harfe spielen lernte. Nach sechs Monaten ging's an den praktischen Unterricht und ich bin auf Ehre der Meinung, dass ich die hundert Lire nicht gestohlen habe, die mir der Magistrat als Monatsgehalt ausgesetzt hatte. Ich fand ausserdem noch Zeit, mich mit meinem „Ratcliff“ zu beschäftigen, so dass er nach 2 $\frac{1}{2}$ Jahren fast fertig dalag. Im Jahre 1888 fehlten nur noch wenige Szenen daran, doch liess ich ihn damals liegen und habe seitdem keine Hand mehr daran gelegt. Der Gedanke der „Cavalleria Rusticana“ ging mir seit mehreren Jahren schon im Kopfe herum. Ich wollte mich erst durch ein Werk von geringerem Umfang bekannt machen. Ich wandte mich an verschiedene Librettisten, aber keiner wollte sich ohne bestimmte Zusicherungen zu der Arbeit verstehen. Da erfolgte der von dem Musikverleger Sonzogno ausgeschriebene Wettbewerb, und ich ergriff diese Gelegenheit mit Eifer, um meinen Verhältnissen aufzuhelfen. Aber die 100 Lire meines Gehaltes, wozu nichts weiter als einige Clavierstudien in Cerignola und

zwei Unterrichtsstunden in der Philharmonischen Gesellschaft von Canosa, einem wenige Miglien von Cerignola entfernten Städtchen, kamen, erlaubten mir nicht den Luxus eines Libretto. Auf Betreiben einiger Freunde entschloss sich endlich Targioni in Livorno, mir eine „Cavalleria Rusticana“ zu schreiben. Lange Zeit beschäftigte mich der Gedanke an das Finale. Ich hörte die Worte: „Sie haben den Gevatter Turiddu ermordet“ — immer in den Ohren klingen; ich benötigte einiger mächtiger Orchesteraccorde, um die musikalische Phrase charakteristisch zu gestalten und einen nachdrücklichen Schluss zu gewinnen. Wie es zuging, weiss ich nicht; aber eines Morgens, als ich auf der Landstrasse nach Canosa marschirte, um meinen Unterricht dort zu geben, kam es wie ein Blitz über mich, und ich hatte meine Accorde gefunden. Es waren jene Septimenaccorde, die ich gewissenhaft in's Manuscript gesetzt habe. So habe ich meine Oper bei dem Ende angefangen. Als ich per Post den ersten Chor meines Libretto erhielt (die „Siciliana“ des Vorspiels componirte ich erst später), sagte ich ganz vergnügt zu meiner Frau: Heute müssen wir eine grosse Ausgabe machen. — Was für eine? — Eine Weckuhr. — Wozu denn? — Um mich vor dem Morgengrauen zu wecken, denn ich will anfangen, die „Cavalleria Rusticana“ zu schreiben. Diese Ausgabe brachte zwar eine bedenkliche Schwan-

kung im Monatsbudget hervor, doch wurde sie mir bereitwillig gewährt. Wir gingen zusammen aus und gaben nach langem Feilschen 9 Lire aus. Die Uhr finde ich sicher in Cerignola noch heil wieder. Ich zog sie an jenem Abend auf; sie sollte mir indessen nicht dienen; denn in der Nacht ward mir ein Söhnchen, das erste in der Reihe, geboren. Trotzdem führte ich den gefassten Entschluss aus, und am Morgen begann ich den ersten Chor der „Cavalleria“ zu schreiben. Nach Rom kam ich im Februar 1890, um meine Oper vor dem Preisgericht hören zu lassen, das sie für würdig hielt, aufgeführt zu werden. Nach Cerignola in höchster Aufregung zurückgekehrt, merkte ich, dass ich keinen Heller mehr in der Tasche hatte, um nach Rom zu gehen, wo meine Oper einstudirt werden sollte. Herr Sonzogno half mir mit ein paar hundert Franken aus der Verlegenheit.

Die schönen Tage der Furcht und Hoffnung, der Muthlosigkeit und des Vertrauens stehen mir vor Augen, als wenn es heute wäre. Ich sehe das Constanzi-Theater wieder, halb gefüllt; ich sehe, wie sich nach den letzten erregten Takten des Orchesters alle jene Arme erheben und gesticuliren, als wollten sie mich bedrohen und in der Seele lebt mir das Echo jenes Beifallgeschreies wieder auf, das mich fast zu Boden schlug. Der Eindruck, den ich davontrug, war so stark, dass ich bei der

zweiten Vorstellung bitten musste, man möge die Lampen des Prosceniums herunterschrauben, wenn ich herausgerufen würde; denn dieses ganze blendende Licht erschien mir wie eine Hölle, wie ein Feuerschlund, der mich zu verschlingen drohte.

Somit habe ich erklärt, wie mein „Ratcliff“ der Zeit vor der „Cavalleria“ angehört. In wenigen Tagen hoffe ich wieder in meinem Heim in Cerignola zu sein. Wenn ich dann das Manuscript aus der berühmten Reisetasche hervorgeholt habe, werde ich mich von Neuem an jenes kleine Tischchen von Tannenholz zum Componiren niederlassen, an dem ich die „Cavalleria“ von der ersten bis zur letzten Note geschrieben habe.“

— — — — —

Wenn wir Mascagni nichts Anderes zu danken hätten, als eine neue Bestätigung einerseits der negativen Erkenntniss, dass die Darstellung frostiger Staatsactionen und historischer Vorgänge, die allein dem epischen Dichter und dem Geschichtsschreiber, nicht aber dem Operncomponisten zukommt, und andererseits der positiven Erkenntniss, dass die moderne Oper lediglich eine Ausdrucksform des Rein-Menschlichen ist, dass ihre Aufgabe einzig und allein in der Darstellung der uralten, urewigen Probleme des Menschenthums und des von den verblässenden Wundern der Mythologie und der Romantik losgelösten Menschheitsgedankens gipfelt, so

würde sein Verdienst bei der Energie, mit der Mascagni in seinen Opern diese Erkenntniss verkündet, nicht gering anzuschlagen sein. Die „Cavalleria“, mag sie als Kunstwerk noch so fragwürdig erscheinen, für die Geschichte der neueren Oper kommt ihr eine weittragende Bedeutung zu: sie stellt den Ausgangspunkt einer neuen Richtung dar. Dieses Neue tritt weit weniger in Stil und Formen hervor, sondern ist vielmehr auf das Engste an die Eigenart eines dramatischen Inhaltes gebunden, der dem Volksleben entnommen, wiederum ganz und gar in diesem aufgeht. Der eigenthümliche dramatische Charakter, das Neue dieser Kunst, entspringt der gänzlich veränderten Stellung, die das Volk, als der eigentliche Gegenstand der künstlerischen Darstellung, in der Cavalleria und den veristischen Opern einnimmt. Das Volk empfindet naiv. Es analysirt Vorstellungen und Empfindungen nicht; es nimmt die Leidenschaften als solche, ohne sie von dem Tribunal der Moral herab als gut oder böse zu richten, giebt sich ihnen rückhaltlos hin, ohne Wenn und Aber, ohne Calcul, ohne den Bedingungen, den Endursachen und Zwecken eines psychologischen Vorgangs nachzuspüren. In allen Opern Mascagni's und seiner Nebenmänner betheilt sich das Volk in wesentlich anderem Sinne am dramatischen Vorgang, als es bei der grossen Oper z. B. je der Fall war. Dort spielte es lediglich eine klägliche Statisten-

rolle; es war Hintergrund, es war Decoration, es war vierstimmiger Chor; es war ein Kaleidoskop von Flittern, Farben und bunten Lappen. Es war ein lebloses Wesen, ein misshandeltes, willenloses Ding; ein scenisches Versatzstück; ein unentbehrlicher Lückenbüsser, ein Füllsel für die Löcher der Handlung; es war Ballast; es war Trivialität. Dem einzigen Auber gebührt das Verdienst, in seiner „Stummen von Portici“ das Volk von der Rolle des beschränkten Unterthanenverstandes, den es vor und nach diesem Meisterwerke zu spielen weiter verdammt blieb, emancipirt und mit grossartiger Kraft des musikalischen Ausdrucks alle Regungen der Volksseele verkündet zu haben. Hier trat es, wohl zum erstenmale seit der Erfindung der Oper, zugleich mit den Helden, die es geboren, in voller Selbstherrlichkeit in den Vordergrund. Diese Helden waren das Volk. Die Aufgabe, die dem griechischen Chor im antiken Drama zugewiesen war, die im Wesentlichen darin bestand, an der Handlung selbst einen idealen Antheil zu nehmen und als integrirendes Moment des scenischen Vorgangs mit den handelnden Personen zu einer höheren Einheit zu verschmelzen, diese ideale Aufgabe bleibt auch das Ziel des modernen Opernchors. Vorderhand steht sie freilich noch in weiter Ferne aus.

In der kräftigen Betonung des Volksthümlichen

liegt der beste Theil des Wesens der Mascagni-
opern. Das unverfälschte, naturwüchsige Empfinden
des Bauern, das im dramatischen Conflict bis zur
tragischen Katastrophe hinleitet, die intensiven Triebe
von Menschen, in denen wir ein Stück verkörperter
Natur vor uns zu sehen meinen, zum Ausgangs-
punkt oder zum Inhalt des musikalischen Dramas
zu nehmen, das war ein glücklicher und fruchtbarer
Gedanke, der die Opern Mascagni's als Marksteine
einer neuen Epoche der Operngeschichte erscheinen
lässt. Ob die Marksteine aus Granit bestehen, der
Jahrhunderte überdauert, oder aus Mergel, der unter
der Ungunst der Zeiten zerbröckelt und endlich
ganz verschwindet, ist ganz gleichgültig für die
Fixirung der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieser
Werke. Das Erscheinen Mascagni's bedeutet einen
Umschwung in unserer gesamten Opernproduction;
es wirkt wie ein Ferment und wird aus den Gährungs-
processen heraus, die es in die musikalische Stagnation
unserer Epoche hineingetragen, doch wohl neue,
lebenskräftige Gebilde hervorgehen lassen. Für die
künftige Fortbildung des musikalischen Dramas
dürfte das Element des Volksthümlichen von aus-
schlaggebender Bedeutung sein. Der Reflexion des
Wagner'schen Kunstwerkes mit ihrem grandiosen
Bewusstsein einer, höchstem Kunstverstande unter-
geordneten, schöpferischen Urkraft, ist in der neuen
Operngattung mit ihrer echten Naivetät, in ihren

vornehmeren Gebilden wenigstens, eine Art von Gegenkunst erwachsen, die jetzt freilich noch unreif und jugendlich überschwänglich sein mag, die Möglichkeit aber eines gesunden, kraftvollen Wachstums, einer erspriesslichen Weiterentwicklung in sich trägt. Auch Wagner hat in seinen musikalisch-dramatischen Meisterwerken das Rein-Menschliche in seinen wechselnden Formen dargestellt; aber er erfasste es mit dem tiefen Blicke des Philosophen, zur Erhabenheit vergeistigt; reines Menschenthum und Weltweisheit durchdringen sich in seiner Musik. Dieser philosophisch erhabene Standpunkt, von dem aus Wagner die Welt und ihre Erscheinungen betrachtet, fehlt den kraftgenialisch sich geberdenden Jüngern des neuen Evangeliums vollständig. Das Bewusstsein subjectiver Kraft lässt sie mit blindem Feuereifer problematische Vorwürfe zu Musikdramen ausgestalten, Vorwürfe, die sie aus der Lebensfülle der niederen Volkskreise geschöpft; die rückhaltlos leidenschaftlichen Wallungen der Affecte, die stürmische Art, im Fühlen und Denken sich zu äussern und die hierin sich aussprechende ungeschminkte Natürlichkeit und Unberührtheit des Volkempfindens von zersetzenden Culturelementen in musikalisch-dramatische Accente umzuwandeln, ist ihr einziges Bestreben, ihr künstlerisches Programm. Sie sind noch nicht wissend, noch nicht sehend geworden, diese Jünger des neuen Evangeliums. Sie haben

die Feuertaufe des heiligen Geistes noch nicht empfangen. Jener wunderbare Kunstverstand, der Mozarts Naivetät eine so überwältigende Kraft gegeben, mangelt ihnen. Sie besitzen Wunderkräfte und wissen nicht mit ihnen Wunder zu wirken. Kaum ein paar Kunststücke wollen ihnen gelingen. Aber das Volk und die ungeheure Kraft dieses Volkes ersetzt ihnen den heiligen Geist. Richard Wagner selbst war es, der darauf hingewiesen hat, dass das Volksthümliche das allein Befruchtende der Kunst, des künstlerischen Schaffens sei. Er deutete mit seinen Worten auf Weber hin. In der That, diese Berührung mit dem Volksthümlichen führte von jeher ein wunderbar belebendes Fluidum dem künstlerischen Vermögen zu. Das Volksthümliche gleicht der Allmutter-Erde, die dem erschöpften Antäus bei jeder Berührung mit neuer, unüberwindlicher Kraft die Glieder füllt.

Die Volksthümlichkeit ist der lebenspendende Quell der Zukunftsmusik. Sie ist das grosse Princip der nächsten Entwicklungsphase der modernen Oper. Subjective Eigenart, künstlerische Persönlichkeit, Tiefe und Ergiebigkeit des Talentes bestimmen die besondere Anwendung dieses Principes und begrenzen den Unterschied seiner Bekenner. Auch das Schaffen R. Wagners ist in seinem edelsten Werke, in den Meistersingern, auf eine wundervolle Volksthümlichkeit gegründet. Wagner

ist eine Welt für sich. Er ist eine Cultur für sich. So wenig es angeht, die Cultur des Saturn auf unseren Planeten zu übertragen — denn jede Cultur muss sich mit ihrer physischen Grundlage decken — so wenig lässt sich die Cultur Wagners verallgemeinern. Zwar, eine Cultur ist der Plünderung ausgesetzt: Bäume, Häuser und Brunnen können dem rechtmässigen Eigenthümer entzogen werden. Holz- und Strauchdiebe giebt es überall. Aber eine geplünderte Cultur hört auf Cultur zu sein. Und so lässt sich auch Wagner nicht theilen, nicht parcelliren. Er will immer nur als Ganzes, als Untheilbares betrachtet sein. Jedes productive Genie ist, indem es eine Cultur schafft, culturfeindlich; es nimmt den kleinen und schwachen Culturträgern Licht und Luft. Wagner ist in diesem Sinne ein Culturfeind, ein Feind des Fortschritts; die Voraussage des Zukünftigen gehört zu seinen Charaktermalen. Eine Entwicklung der Kunst über Wagner hinaus ist ausgeschlossen. Dass vor der Wagner'schen Richtung als Gefahr, als fortschrittfeindlichem Element, auch die „Rückkehr zur Natur“, das Rousseau'sche „Retournons a la nature“, zu echter Volksthümlichkeit nicht schützt, liegt auf der Hand. Aber sicherlich dürfte es gerade die innige Betrachtung des kraftvollen Gefühlsinhaltes jeder aus dem Volkthum geschöpften Darstellung sein, die den schaffenden Künstler das Rein-Menschliche unter indivi-

duellem Gesichtswinkel erfassen lässt. Nur unter diesen individuellen Gesichtswinkel fällt die künstlerische Eigenart, und mit ihr auch die Möglichkeit des Neuen, des Vorwärtsschreitens noch ungesehenen Zielen zu, neuen Idealen entgegen.

Und diesen bedeutungsvollen individuellen Blick für das Rein-Menschliche besitzt auch Mascagni. In seiner *Cavalleria* schaut er dieses Rein-Menschliche durch die Brille des Verismus an und durch diese Brille des Verismus empfängt es seine spezifische Farbe, seine charakteristische Form. Nicht das Essentielle einer Erscheinung, sondern das an ihrem Wesen Accidentielle ändert der Verismus. Er bewirkt also eine Art optischer Täuschung. In der Welt der Erscheinungen ist freilich die optische Täuschung zum Canon erhoben. Aber seit Copernikus uns bewiesen hat, dass sich die Erde um die Sonne bewegt, haben wir Ursache, vor optischen Täuschungen auf der Hut zu sein. Der Verismus, der ja in der Anschauungsweise des Pleinair die Dinge dem „Augenschein“ entsprechend darzustellen versucht, könnte uns sonst eines Tages mit der Behauptung kommen, die Sonne drehe sich um die Erde; warum? weil der Augenschein es deutlich genug lehre.

Es ist nun eine merkwürdige Thatsache, dass die erste Oper*), in welcher der Verismus in die Er-

*) „*Cavalleria rusticana*“. Oper in einem Act von Targioni-Tozzetti und Menasci. Musik von Pietro Mascagni.

scheinung trat, keineswegs ein naturalistisches Drama sich zum Bundesgenossen erkoren hatte. Verga's Volksszenen sind weit davon entfernt, ein naturalistisches Drama in dem schmutzigen Sinne zu sein, in dem Grönddeutschland naturalistisch ist. Verga's Volksszenen sind derb, brutal-wahrhaft und einfach; seine Santuzza ist ein körperlich reizloses Geschöpf, eine durch Unglück und Schande heruntergekommene Bäuerin*). Allem Unsauberen, Schmutzig-Erotischem, Gemeinen ging Verga aus dem Wege; die realistische Kraft seines Dramas hat mit dieser seinem künstlerischen Empfinden entsprungenen Einschränkung nicht das Geringste an Wirksamkeit eingebüsst.

In diesem Volksstück nun fand Mascagni ein Vollblutdrama, wie es nach dem Herzen eines feurigen, ungestümen, vollblütigen Musikers war. Die Herren Targioni-Tozetti und Menasci haben aus diesem Vollblutdrama ein im höchsten Grade wirksames und in seinem scenischen Aufbau, trotz einzelner Unwahrscheinlichkeiten packendes Textbuch zurechtgeschnitten, das an eine Handlung anknüpft, deren Charakter Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit ist. Sie nimmt eine Stunde in Anspruch, diese Handlung, auf dem poetischen Schauplatz der Bühne sowohl, wie in der realen Wirk-

*) Die berühmte italienische Tragödin Eleonora Duse stellte die Santuzza in dieser Auffassung dar.

lichkeit. Während der Messe am Ostermorgen in einem sizilianischen Dorfe spielt sie sich ab. Wir werden in die Handlung, in den tragischen Conflict schon hineingeführt, bevor noch die entschleierte Scene den Helden des Dramas uns kennen lehrt. Mitten im Vorspiel erklingt ein Siziliano: ein heisses Liebeslied voll überströmender Leidenschaftlichkeit und dunkler Ahnungen; das ist er, das ist der lüsterne Verführer, der ländliche Don Juan: im Dämmer der Nacht schleicht er an das Haus der Geliebten, in allen seinen Nerven erregt, einen glühenden Blutstrom in den Adern Das Drama selbst ist eine Variation über ein uraltes Thema: Santuzza, ein junges Mädchen, liebt mit der hingebungsvollen Leidenschaft einer starken Empfindung Turiddu, einen jungen Bauer, der, obwohl mit Santuzza verlobt, seiner Neigung zum Don-Juanisiren freien Spielraum gewährt. Augenblicklich ist es Lola, das Eheweib des Fuhrmanns Alfio, das es ihm angethan. Er war schon früher in Lola verliebt, früher, noch bevor er mit den Soldaten fort in's Feld zog, noch bevor er Santuzza bethört . . . Alte Liebe rostet nicht. Und dieser Lola, deren Wangen rosenroth glänzen, galt auch das nächtliche Ständchen. Santuzza weiss von der Liebe der Beiden. Von furchtbarer Eifersucht zerwühlt, irrt sie am frühen Ostermorgen vor der Kirche hin und her, Turiddu erwartend. Vergeblich

versucht sie, als er endlich des Weges gekommen, mit rührenden Klagen ihn sich zurückzugewinnen; Lola, ein tändelndes Liedchen trällernd, entreisst ihr mit einem einzigen Blicke, dessen Zauber der Verzückte gänzlich unterliegt, den Geliebten. Lola und Turiddu gehen in die Kirche; zur Messe. In Santuzza lodert die Verzweiflung empor; mishandelt, zertreten in ihrem Innern, entehrt vor der Welt, verräth sie Alfio die sündhafte Liebe Turiddu's zu seinem Weibe. Man kennt jetzt das Schicksal Turiddus . . . Seit der ersten Scene der Oper schwoll die Handlung in einem hinreissenden Crescendo mit rasender, kaum durch einige Episoden unterbrochener Schnelligkeit empor, bis sie sich auf den Gipfel einer erschütternden Tragik emporgeschwungen. Santuzza weiss um die Untreue ihres Geliebten, und in ihrem verzweiflungsvollen Aufbäumen gegen diese Gewissheit, die wie eine furchtbare Waffe ihr innerstes Wesen tödtlich verwundet, in ihrem Jammer, in ihrem Protest gegen das Schicksal, dem sie zum Opfer fällt, wird sie zu einer ergreifenden Figur. Santuzza verkörpert das Recht des Weibes, das Recht der Liebe. Lola repräsentirt die Liebelei; für Lola ist die Untreue, ist der Ehebruch kein Verbrechen, sondern eine Pikanterie, für die man dankbar ist, wenn man für sie dankbar zu sein Ursache hat. Lola ist ein in's Bäuerliche übersetztes Citat aus der grossen Welt.

Jenes erbärmliche Geschöpf, das die abstossende Hässlichkeit seiner sittlichen Qualität hinter einer farbenprangenden, geschminkten Aussenseite verbirgt, das mit einem Gebetbuch in der feuchtheissen Hand und mit wollüstigen Schauern im Herzen zur Kirche geht, wie heimisch ist diese Lola überall, wo es Turiddu's giebt! Turiddu selbst, das männliche Gegenstück zu Lola, liebt nicht ein Weib, sondern das Weib, das Geschlecht. Er ist Lebemann und doch naiv genug, um sich für den ernstesten Augenblick des Todes ein saftiges Stück Moral kalt zu stellen. Mit einem wimmernden pater peccavi sucht er seine Gewissensqualen zu besänftigen, als ihn der betrogene Alfio vor das schneidigkalte Messer fordert . . . und vielleicht macht auch hier mehr die stumpfe Angst, aus der wonnigen Welt der Sünden scheiden zu müssen, Turiddu das Herz so bange schlagen, als Reue und Zerknirschsein. Alfio ist nur das Werkzeug der Vergeltung, er ist der Nachrichter. Ein Henker freilich, der sein eigenes Leben einsetzt, während er sein furchtbares Werk vollführt. Diese Charaktere führt der Dichter in's Treffen: sie stellt er einander gegenüber, mit ihnen rührt und erschüttert er uns. Es ist kein grosses gigantisches Schicksal, das mit hartem Tritt über diese Menschen hinwegschreitet; aber die Tragik, die aus diesen Charakteren und den unversöhnlichen Gegensätzen, die sie erzeugen,

hervorwächst, erhebt, indem sie zerschmettert. Der Zweikampf, mit dem diese bäurische Ehebruchs-tragödie endet, stellt allerdings eine bedenkliche Lösung des Knotens dar. Eine unmoralische Lösung. Denn wenn wir dem in seiner Familienehre tief beleidigten Alfio ein Recht auf Genugthuung zugestehen müssen, und wenn wir ferner, dem Zwang einer nationalen Sitte nachgebend, mit der Thatsache der Blutrache rechnen lernen, so erscheint trotzdem dieser Zweikampf — ein Duell zwischen einem Verbrecher und seinem Richter! — als etwas Ungeheuerliches. Wie, wenn Turiddu, der Verbrecher, Alfio, den Richter, erschlägt? Würde dann der gekränkten Moral etwa Genüge geschehen sein? Würde dann Turiddu sein Verbrechen vielleicht gesühnt haben? In diesem Duell gipfelt der veristische Charakter des Stückes. Es gehört zu den „optischen Täuschungen“ des Verismus. Wie gesagt, ein Vollblutdrama ist es, das an uns vorüberzieht; ein Vollblutdrama mit viel Menschlichkeit und Wahrheit, mit viel Leidenschaft und intensiver Nervenspannung! Wir stehen hier mitten im Leben, wir fühlen seinen Anfangs behaglichen, dann mit fieberhafter Beschleunigung klopfenden Pulsschlag; die Stimmung des Dramas überträgt sich auf uns selbst und wir erleben schliesslich in uns, was wir ausser uns erleben. Und dieses Wunder vermag nur der wahre Dichter zu vollbringen. Aber die Opern-Handlung hat auch ihre

Schwächen. Was soll z. B. ein Kirchenchor vor der Kirche? Was soll es bedeuten, wenn Santuzza, nachdem sie diesen Chor zum Preise des Herrn angeführt, die Bemerkung macht, dass nur Derjenige zur Kirche gehen dürfe, der frei sich weiss von Fehl und Schuld? Sind es denn nicht gerade die Sünder, denen sich die Kirche öffnet? Man wird uns einwenden: Santuzza ist im Bann. Aber woher sollen wir das wissen, da es aus dem Zusammenhang selbst nicht ohne Weiteres hervorgeht? Was soll es ferner, wenn die erst so frommen Sizilianer nach beendeter Messe sofort auf das der Kirche gegenüberliegende Wirthshaus losstürzen und ihren sehr unfrommen Durst mit vino di Paese stillen; wenn Turiddu, der arme Teufel, das ganze Dorf mit Wein tractirt, als wäre er sizilianischer Rittergutsbesitzer? Die deutsche Uebersetzung des Textes verunglückte gänzlich: sie kann nicht undeutscher sein als sie in Wirklichkeit ist und enthält fast in jedem Worte eine Sünde gegen den Geist unserer Muttersprache. Die Fehler gegen Sprachaccent und Declamation, ja selbst gegen die Grundgesetze einer natürlichen Satzbildung sind zahllos und in der Uebertragung wimmelt es von unsinnigen und geschmacklosen Wendungen.

Und die Musik Mascagni's? Mascagni besitzt das Talent, eine Stimmung auszumalen und festzuhalten, er verfügt über den grossen Wurf des dra-

matischen Komponisten, dem wuchtige und vollausladende Accente zur Verfügung stehen und der selbst dort, wo ihn Erfahrung und gereifte Einsicht im Stiche lassen, mit sicherem Kunstinstinkt das Annehmbare aus dem ihm offenen Kreis von Möglichkeiten herausgreift. Und auch darin ist Mascagni ein sogar grosses Talent, dass er sich vor der entsetzlichen Regelmässigkeit und der conservatorienhaften Schablone hütet, mit der namentlich die jüngeren deutschen Komponisten ihre besten Einfälle ruiniren. Seine Schreibweise ist jugendlich: sie ist von augenblicklichen Impulsen abhängig. Darin liegt ihre Stärke sowohl wie ihre Schwäche. Hört man in das Orchester Mascagni's hinein, so fällt schon nach kurzer Zeit eine Eigenthümlichkeit seines Stils, ein markanter Zug seines Wesens auf: das Unstete, Sprunghafte, Hastig-Nervöse der Themenbildung und die Unfähigkeit zur symphonisch-thematischen Arbeit. Die Kunst der symphonischen Entwicklung, wie sie von den Deutschen zu so bewunderungswürdiger Vollendung ausgebildet war, befindet sich in seiner Cavalleria in einem fast embryonalen Zustande. Mascagni's symphonisches Princip gipfelt in der Wiederholung. Er transponirt seine Motive lediglich auf tieferen und höheren Tonstufen und schleudert sie in den heftigsten dynamischen Superlativen hin und her. Die Pendelschwingungen des Pianissimo und Fortissimo vollführt seine Musik

und krachend wie ein zusammenstürzendes Gebäude. Das ist jedenfalls von bedeutender dramatischer Wirkung. Auch sonst findet man leitmotivische Keime in dieser Musik, die zwar zu keiner nennenswerthen Entwicklung gedeihen, aber deutlich genug die Fernwirkung des Wagner'schen Princips offenbaren. Die Melodik Mascagni's, sein rein musikalisches Vermögen, zeichnet sich weder durch besonders hervorstechende Ursprünglichkeit der Erfindung, noch durch Vielseitigkeit und Grösse der musikalischen Gedanken aus. Zahlreiche Anklänge an Verdi, Gounod, Bizet, überraschende Reminiscenzen an Puccini und die unvermeidlichen Wagnerismen wechseln mit tiefempfundenen Wendungen, mit Stellen voll Schönheit und Inspiration, mit entzückenden poetischen Miniaturen und originellen Einfällen. Mit Verdi theilt sich Mascagni in die Eigenthümlichkeit der öfteren, stark accentuirten Wiederholung eines und desselben Tons. Die berühmte Geigenstelle in dem „Intermezzo“ dankt dieser Manier ihre Wirkung. Das Intermezzo nennt Mascagni „Intermezzo sinfonico“; ohne jede Berechtigung, da man auch nicht das geringste Merkmal der symphonischen Schreibart an diesem kleinen Instrumentalstück zu entdecken vermag. Aber gleichviel: es gehört jedenfalls zu den lebenswürdigsten Eingebungen des jungen Maëstro. Zwar, in Anlage und Aufbau scheint es dem Händel'schen „Largo“,

jener schönen, breiten Melodie aus der Oper „Artaxerxes“, frei nachempfunden. In ihrem ruhigen, prachtvollen Religioso-Charakter erhebt sich diese einfache und warme Melodie des Intermezzo, die von den Geigen so eindringlich beredt, so warmfühlend vorgetragen wird, zu ungewöhnlicher Wirkung. Nach der Raserei der vorhergegangenen Szenen berührt uns dieses Instrumentalstückchen mit seiner feierlich heiligen Stimmung und seinen weichen Harmonien, in denen leise Orgelklänge halb mystisch nachdunkeln, unendlich wohlthuend. Ein lyrischer Ruhepunkt. Dank der Geschlossenheit seiner Melodie hat sich das Intermezzo auch ausserhalb der Scene allerorten schnell eingebürgert. Es ist eines der beliebtesten Stücke der volksthümlichen und der Gartenconcerte geworden. Zu den melodischen Perlen der Oper gehören neben dem reizenden, einer Volksweise nachgebildeten berückend-sinnlichem Liedchen Lola's „O süsse Lilie“ und der leidenschaftlichen, schwermüthigen Romanze Santuzza's, die Episode des Anfangschors:

Geigen.

Duf-tig ver-glän-zen O-ran-gen in Grün ge-hüllt.

Ein berauschendes Arom steigt aus dieser träumerisch süssen Melodie empor und grossartig ist die poetisch-musikalische Anschauung, mit der die letzten Scenen der Oper, von dem Augenblicke an, da der Rächer Alfio auf der Bildfläche erscheint, geschrieben sind. Der Tod selbst schreitet in den dumpfen Schlägen der grossen Trommel über die Scene: ein finsterer, eiskalter Schatten, körperlos und gespenstig Mascagni ist hier bei Verdi in die Schule gegangen. Trotz des vorwiegend eklektischen Charakters ihrer Melodik lebt in der Musik Mascagni's ein eigenthümliches Etwas, das fesselt und magnetisch anzieht. Als Niederschlag einer Persönlichkeit, einer eigenartigen Subjectivität, eines zweifelsohne starken Talentes stellt sich diese Musik dar, die bei all ihren Fehlern den einen grossen Vorzug hat: sie ist weder gelehrt noch gemacht, sondern entquillt mühelos und natürlich der dramatischen Situation, sie bleibt dabei fast immer Musik. In diesem Vorzug berührt sich Mascagni mit den grössten Meistern des musikalischen Dramas, die immer und überall nur am musikalischen Charakter der Situation sich inspirierten. Und musikalische Situationen bietet die Cavalleria in Hülle und Fülle. Sie ist im Grunde genommen nur eine einzige grosse musikalische Situation und die Musik Mascagni's ihr Coefficient.

Die Melodik Mascagni's geht in der Cavalleria

Hand in Hand mit einer Instrumentation, die als Spiegelbild der exaltirten Leidenschaftlichkeit, der unerhörten Gefühlsspannung gelten darf, in der sich der Componist bewegt. Superlative und Ueerraschungen treten einander auf die Fersen. In ein zartes gehauchtes Pianissimo hagelt da auf einmal ein Krafteffect hinein, einer Bombe gleich, die auf einem Blumenbeet platzt. Ein Aufschrei im Orchester, der durch Mark und Bein geht; unmittelbar nachher rieselt und plätschert der melodische Quell sanft gleitend weiter. Mascagni hält diese Effecte, diese hart auf einander prallenden dynamischen Gegensätze ganz sicher für hochdramatisch und für die Schilderung des dramatischen Vorgangs unentbehrlich, unerlässlich. In Wirklichkeit überschreitet er mit dieser überpfefferten Charakteristik die Grenzlinie des Schönen, die der Verismus — der ja die Wirklichkeit und die Wahrheit will! — freilich nicht respectiren zu müssen meint. Die Mahnung Mozarts, dass „die Leidenschaften heftig oder nicht, doch niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich alle Zeit Musik bleiben muss,“ diese Mahnung des herrlichsten aller Künstler spricht dem Verismus das Verdammungsurtheil. Bei dem sonstigen Wohllaut der Instrumentation, dem weich abgetönten, farbenreichen Colorit und der oft

originellen Gruppierung der Instrumente muss die oft ungeschickte, oft unmusikalische Behandlung der Blechinstrumente, — im Sinne von Lärmerzeugern roher Art — unangenehm sich bemerkbar machen. Diese Trompeten- und Posaunenklänge leuchten als Grundfarbe durch die gesamte Instrumentation mit flammenden Zinnoberroth und grellem Schwefelgelb hindurch.

Der ausserordentliche Erfolg, der Mascagni's Oper beschieden war, hat wunderliche Nebenwirkungen erzeugt: Broschüren und Streitschriften für und gegen und ungezählte Nachahmungen, von denen das Musikdrama „Santuzza“ von Edmund von Freyhold die wunderlichste sein mag. Dieses Stück ist eine directe Fortführung der Verga'schen „Bauernehre“. Sein Inhalt sei der Curiosität wegen hier mitgetheilt: Santuzza hat einen Sohn, Massimo, das Leben gegeben, die kokette Lola, die Frau Alfio's — der hier als „Fuhrherr“, etwa als sicilianischer Droschkenbesitzer auftritt — einem Mädchen, Namens Anita. Massimo und Anita lieben sich und ihrer ehelichen Verbindung stände nichts im Wege, wenn wir nicht aus einem Bekenntniss Lola's „mit den rosenrothen Wangen“ erfahren würden, dass Anita und Massimo Geschwister sind, dass der Vater Anita's, ihrer Tochter, nicht Alfio, ihr Gatte, sondern Turiddu ist! Dieses von der seelischen Pein der Ehebrecherin erpresste Geständ-

niss hat Alfio erlauscht, rasend vor Wuth eilt er mit erhobenem Dolche hervor, um an Lola sich und seine Ehre zu rächen. Aber Santuzza, die in Alfio den Mörder ihres Turiddu hasst, wirft sich auf ihn und ersticht ihn. Dann stirbt auch Santuzza. Warum, das wissen die Götter. Nachdem noch einige Personen in Ohnmacht gefallen sind, ergreift Massimo den Wanderstab, ohne sich sonderlich viel um den Tod seiner Mutter zu kümmern, und zieht in's Weite. Der Vorhang fällt. Das Drama ist technisch mangelhaft, in seinem Aufwand von Wahnsinn, Thränen und Blut mehr erheiternd, als erschütternd. Ob ein deutscher Tonkünstler sich herbeilassen wird, zum Affen Mascagni's zu werden? Auf alle diese Lola's und Santuzza's passt das nicht sonderlich galante, aber weise italienische Sprichwort: buona femmina e mala femmina vuol bastone

Mascagni's Cavalleria ist der Typus der jung-italienischen Oper; der Schlüssel für die ganze Richtung. Den elementaren Zügen ihres Wesens begegnen wir auch in den der Zeit nach späteren Werken, die der Verismus und seine Bekenner hervorgebracht haben. Allen diesen Opern ist eine Summe familiärer Eigenschaften gemeinsam: sie tragen dasselbe Stilgepräge, dieselben Farben, dieselben Aeusserlichkeiten: Orgelton und Glockenklang, Ehebruch und Todtschlag, Erotik und Eifersucht: immer und

immer dasselbe. Der Steckbrief der veristischen und der jungitalienischen Oper führt unter den untrüglichen Kennzeichen übrigens noch ein Besonderes auf: Die Triole und die harmoniefremde Note.

Die Triole und die aus ihr als einer rhythmischen Einheit abgeleiteten Bildungen stellen die Seele, das innerste Wesen der jungitalienischen Rhythmik dar. Die Triole entspricht der Vorliebe der Italiener für den ungeraden, den dreitheiligen Takt. Was ist sie anderes, als dieser ungerade Takt selbst? Als rhythmische Einheit in eine gleichmäßig rhythmische Bewegung hineingeleitet, giebt sie dem rhythmischen Accent Lebhaftigkeit und Energie. Sie wird damit zu einem hervorragend charakteristischen und kräftig schildernden Mittel des musikalischen Ausdrucks und zugleich ein wunderbar belebendes Agens der Melodik. Das geistvolle Wort Hans von Bülow's: „Im Anfang war der Rhythmus“ fasst die ungeheure Bedeutung des rhythmischen Elementes für den musikalischen Ausdruck in einem schlagenden Aphorisma zusammen. Der Rhythmus ist in der That der Uranfang aller Musik; die Melodik seine Begleiterscheinung. Man kann sich sehr wohl einen Rhythmus ohne Melodie, aber niemals eine Melodie ohne Rhythmus denken. Die tonlosen Rhythmen einer kleinen Trommel sind musikalischer als ein ununterbrochen gleichmäßig erklingender Orgel-Accord. Denn das Wesen jeder

ursprünglichen Musik gipfelt weit mehr in der Rhythmik als in der Melodik. Man verändere die melodischen Intervalle eines Tonstückes, etwa eines Volksliedes: seine innere Substanz wird selbst durch Verstümmelungen der äusseren Form ebensowenig getroffen, als etwa die Seele eines Menschen, der statt eines Armes aus Fleisch und Bein einen solchen aus Holz trägt. Wir werden das Lied immer wieder erkennen. In den Variationen, wie sie in der Zeit vor Beethoven im Schwange waren, gelangte dieses Princip der melodischen Veränderung zur erfolgreichsten Anwendung. Wenn wir jedoch, statt die Intervalle zu verschieben, den Rhythmus verrücken, so werden selbst bei gewissenhafter Wahrung der Tonfolge Wesen und Charakter eines gegebenen Tonstückes von Grund aus umgestaltet; ein von dem primär gegebenen gänzlich verschiedenes, neues Tongebilde tritt uns gegenüber: Das Princip der spät-Beethoven'schen und der modernen Variation.

Und dieser rhythmischen Variation bedienen sich die Jungitaliener, indem sie einer in der melodischen Linie ärmlichen und steifen musikalischen Phrase mit der für ihr rhythmisches Empfinden typischen Triole, Schwung und Ausdruck geben. Diese Triole bringen sie nach Belieben und Bedürfniss auf dem ersten, dem zweiten oder dritten Takttheile an, wenn sie es nicht vorziehen, einzelne Takttheile untereinander zu combiniren. Die Triole ist weit mehr

als nur ein Bestandtheil dieser jungitalienischen Rhythmik: sie ist die Rhythmik selbst. Und der ästhetische Charakter der Triole, der ihr eigenthümliche Zug von Energie, kraftvoller Spannung, ihr feuriger Herzschlag, stimmt überraschend mit dem Charakter der viristischen Kunst überein: der Verismus mit seinem Superlativ der Bewegung und die zum rhythmischen Princip erhobene Triole mit ihrem Accent der gesteigerten Bewegung ergänzen und decken sich. Eine besondere rhythmische Kraft entwickelt die Triole auf dem ersten Viertel des Taktes: Die Thesis der Triole und die Thesis des Takttheils fallen hier zusammen. Mascagni hat mit dieser Stellung der Triole seiner Tonsprache die wuchtigsten dramatischen Accente geschaffen.

Die harmoniefremde Note spielt der Gassenhauerbanalität gegenüber die Rolle des Schönheitspflästerchens; sie ist ein pikanter Aufputz der Alltäglichkeit. Mascagni wusste sich ihrer mit grossem Geschick zu bedienen; ein schlagendes Beispiel für Anwendung dieser harmoniefremden Note hat Mascagni mit dem Trinklied seiner Cavalleria gegeben:



Die natürlich-einfache Harmonisirung dieser herzlich trivialen Operettenmelodie müsste mit dem tonischen Dreiklang auf dem ersten Viertel und mit dem Dominantseptimenaccord auf dem zweiten Viertel erfolgen. Also:



Was thut aber Mascagni? Er mochte wohl fühlen, dass er auf diese Melodie stolz zu sein keine Ursache habe. Er klebt ihrem liederlichen Strassengesicht also ein Schönheitspflasterchen auf. Statt des hier durch die Gesetze der natürlichen Harmonik gebotenen fis schreibt Mascagni die harmoniefremde Note f.

Die Triole und die harmoniefremde Note gehören zum Metiergeheimniss der jungitalienischen Operncomponisten. Es wirkt ungemein belustigend, diesen beiden Elementargeistern und dem von ihnen angezettelten Schabernack nachzuspüren. Vor dem Auge, das sie schaut, zerrinnt freilich auch der Nimbus jener gesuchten einseitigen Originalität, mit der die Jungitaliener ihre Musik so geschickt zu umgeben wissen. Der talentvolle, ehrliche und halbnaive Mascagni verliert bei diesem nüchternen, kaltironischen Blick indessen weit weniger von seiner Bedeutung als der raffinirte Leoncavallo mit seiner feisten Phrasenhaftigkeit, mit seiner schlaunen Routine.

Eine überraschende Schwenkung führte der erfolgreichste Componist der Cavalleria mit seinen folgenden Opern aus: „Freund Fritz“ sowohl wie auch „Die Rantzau“ schwingen sich aus der blutdampfenden, schwülen Leidenschaftsatmosphäre der sicilianischen Bauerntragödie in eine Region reinerer, freundlicherer Empfindungen empor. Der veristische Charakter tritt in diesen beiden Werken in den Hintergrund; und auch das Milieu ist ein bei Weitem reinlicheres geworden. Seiner Vorliebe für die Bauern bleibt Mascagni nach wie vor treu; aber er zeigt den Bauern von einer andern Seite wie in der Cavalleria; in den „Rantzau“ jenen harten, zähen Egoismus, das Verwachsensein des Bauern mit der Erdscholle, seinen Trotz, seine Habgier und seinen hartnäckig-fanatichen Rechtsdünkel; den Bauern, dessen Naturgeschichte Zola in „la terre“ so grandios geschildert hat. In seinem „Freund Fritz“ führt uns Mascagni den Bauern im behaglichen Lebensgenusse und die civilisirten, bürgerlich anständigen Empfindungen des kleinen Mannes vor. Beiden Werken ist wiederum der individuelle Blick für das Reinmenschliche der Erscheinungsformen eigenthümlich.

Das lyrische Lustspiel „Freund Fritz“*) entstand unmittelbar nach der Cavalleria. Das Stück hat

*) Freund Fritz. Lyrisches Lustspiel in drei Acten von P. Suardon. Musik von Pietro Mascagni.

folgenden Inhalt: Freund Fritz ist ein fatter, junger Mann, dessen Begriffe vom irdischen Glück ganz und gar in Tafelfreuden gipfeln: sich für edle Weine zu begeistern und getrüffelten Pasteten, Fischen und Poularden seine menschliche Theilnahme zuzuwenden, seine Zunge mit delicaten Gaumenreizen zu kitzeln und auf diesem Wege zur Vorstellung einer möglichst besten Welt zu gelangen, das betrachtet Fritz als seinen einzigen Beruf hienieden. Und das Recept: „kalter Kopf, warme Füße und offener Leib“ scheint ihn denn auch zu befähigen, diesen Beruf recht lange auszuhalten. Im Uebrigen ist es ein prächtiger Bursch, dieser Fritz: gutmüthig, freigebig und nicht ohne Mutterwitz; in seiner Verpottung der Liebe, in seinem Abscheu vor den Fesseln der Ehe ein Vorbild aller überzeugungstüchtigen Hagestolze. In dem alten Rabbi David Sichel besitzt Fritz einen Freund, der sich in seinen freien Stunden damit beschäftigt, Heirathen zu stiften. Als nun Fritz seinen Geburtstag in Saus und Braus feiert und das verschämte süsse Ding, die Susel — die Tochter des Pächters, der Fritzens Meierhof bewirthschaftet — dem gnädigen Herrn einen Strauss Blumen bringt, da taucht in dem klugen Rabbi blitzschnell der Plan auf, aus Fritz und Susel ein Paar zu machen. Wie sie nun da Alle seelenvergnügt beisammen sitzen und schwelgen, da klingt in die bläulichen Bratendüfte des festlichen

Geburtstagsschmauses herein ein elegisches, von Schwermuth gesättigtes Violinsolo: der Zigeuner Josef ist es, der mit seiner Kunst das Fest seines Freundes Fritz vergoldet. Und wie die langgezogenen, quillenden, schmerzlich bebenden Töne der Violine durch das Gemach schweben, da ergreift es Susel ganz wunderbar; ein dunkles Sehnen treibt ihr Thränen in die Augen und auch in Fritz geht etwas Seltsames, Merkwürdiges vor, worüber er sich keine Rechenschaft zu geben vermag. Der alte Rabbi blinzelt schlau; er hatte mit Fritz einen Pakt geschlossen: David wettet, dass Fritz in Kürze verheirathet sein werde. Aus vollem Halse lachend, bestreitet Fritz diese Möglichkeit und bietet seinen ergiebigen Weinberg als Einsatz einer Wette an, auf die David mit Vergnügen eingeht. Es ist ein ganz besonders feiner Zug, wenn die ersten Keime wonniger Liebesempfindung, die in Fritz und Susel heimlich sich zu regen beginnt und sacht und still heraufdämmert, unter den leidenschaftlichen Vibrationen jener heißen Zigeunermelodie in die Seelen des jungen Paares fallen; diese Melodie wirkt wahrlich wie ein befruchtender Maienthau und zaubert in den Herzen der Beiden ein herrliches Blühen hervor.

II. Act: Fritz geht auf's Land. Es war ihm nämlich aufgefallen, dass ihm seine Gänseleberpasteten eigentlich nicht mehr schmecken. Er meint, wenn er auf seinem Bauerhofe erst in köstlicher Luft sich

erquicken werde, dann dürfte es bald wieder anders sein. Und er befindet sich in der That da draussen sehr wohl: er weiss es nur noch nicht, dass es weit weniger die Landluft, als vielmehr Susel ist, die ihm so wohl thut. Vorderhand ist er von Susel entzückt. Er ist entzückt, wenn sie ihn mit ihrem frischen Gesange im besten Morgenschlummer stört, er ist entzückt, wenn sie ihm Kirschen vom Baume herabholt. Diese Kirschenscene ist der Glanzpunkt des ganzen Werkes; welch' ein reizend- anmuthiges Bild, wenn Susel auf einer Leiter in die Aeste hinaufsteigt, wenn ihre Augen in dem hellen Grün der Blätter selbst wie schwarze Kirschen glänzen und der Schlemmer Fritz ganz überselig zu der Kleinen hinaufblinzelt! Dazu die idyllische Ruhe des einsamen Meierhofes, die sonnige Pracht eines goldigen Sommertages, aus der Ferne herklingend die Gesänge der auf die Felder ziehenden Landleute. Fritz ist entzückt. Wer begreift es nicht! . . . Peitschenknall von der Landstrasse her kündet Gäste; der alte Rabbi hat es in der Stadt auch nicht mehr ausgehalten; er besucht Fritz mit ein paar Freunden. Während nun diese mit dem lebenswürdigen Gutsherrn in der Nähe herumschwärmen, nimmt David, der die Gelegenheit, seinen Weinberg zu gewinnen, nach Kräften ausnutzen will, die kleine Susel in's Gebet. Er setzt sich mit alttestamentarischer Würde auf den

Brunnenrand und nachdem ihm Susel einen kühlen Trunk kredenzt, muss sie dem Schlaunen die Geschichte von Rebecca erzählen und da erkennt denn sein scharfes Auge, dass das anmuthige, frische Mädchen den gnädigen Herrn liebt. Das bestärkt ihn in seinem Plan . . . Fritz kommt zurück. Der Rabbi schlurft mit seinen geschweiften Roccocobeinen an ihn heran und lässt so von ungefähr die Bemerkung fallen, dass er für Susel einen Mann habe und dass die Hochzeit bald bevorstehe. Fritz ist ausser sich. Wüthend darüber, dass Susel sich verheirathen wolle, verlässt er den Meierhof und kutschirt mit dem Gefährt der Freunde in die Stadt. Die arme Susel! Sie weint ihm bittere Thränen nach. Aber auch dem biedereren Fritz macht die Liebe viele Beschwer.

III. Act: In der Stadt angelangt, sieht er sich fortwährend nur von Susel-Gedanken verfolgt; mit Gretchen darf er sagen: „Meine Ruh' ist hin.“ Selbst die Pasteten reizten ihn nicht mehr und seine schönsten Rheinweine schluckt er ohne jede Pietät. Der schlaue Rabbi, der wohl weiss, dass das Eisen in voller Gluth geschmiedet werden muss, rückt ihm nun von Neuem auf den Leib: er sagt ihm, dass Susel bald kommen werde, um von ihrem Herrn die Heirathserlaubniss sich einzuholen. Das ist zu viel für den guten Fritz: die Liebe, die in seinem Empfinden wie zu einer mächtigen Fluth sich aufgestaut hat, bricht jetzt mit entfesselter Macht

aus einem Herzen hervor. Als Susel kommt — nicht der Heirathserlaubnis wegen, sondern um ihm ein paar frische Früchte zu bringen — da ist es um ihn geschehen. Noch einige Missverständnisse, noch einige Anfälle von Schüchternheit, noch ein bebendes Zagen und die Beiden liegen sich in den Armen, wie sich's gehört am Ende eines „lyrischen Lustspiels“. David hat die Wette und den Weinberg gewonnen. Er schenkt ihn Susel grossmüthig als Aussteuer und nimmt jetzt die ehelosen Freunde des nun aus der Liste der Junggesellen gestrichenen Fritz als neue Versuchsobjecte auf's Korn. Mit dem Liede Fritzens

O Lie - be, du sanf - te Leuchte des Le - bens,

die uns - re Näch - te so schön er - hellt.

schliesst die Oper.

Wie immer man darüber denken möge, ob und in welchem Maße sich der ursprünglich novellistische Stoff für eine Opern-Handlung eigne, erfreulich bleibt auf alle Fälle die Bekanntschaft eines Werkes, dessen idyllischer Charakter einen so wohlthuenden Gegensatz zu den grellen Leidenschaftsausbrüchen, zu dem tragischen Ueberschwang und zu dem so selten echten Pathos der viristischen Opern bildet. Die Handlung ist von durchsichtiger Klarheit und mit Ausnahme der für die sechziger Jahre, in welcher sie spielt, sehr unwahrscheinlichen Heirathserlaubniss, die vom Textautor der Machtbefugnis eines simplen Gutsherrn zugeordnet wird — ein mittelalterliches Citat —, beschränkt sie sich auf die einfache, nur durch ihre Herzenswärme wirkende Schilderung bürgerlichen und ländlichen Lebens. Ein jüdischer Heirathsstifter, der alte Rabbi David Sichel, der Lebemann Fritz, die frühlingsfrische Susel und ein überflüssiger Zigeuner, das sind leibhaftige, wirkliche Menschen; was sie thun und empfinden, ist menschlich. Wer den Sinn für das Einfache und den Glauben an den lebendigen Normalmenschen, an den für tragisches Pathos und todtgeweihte Leidenschaften unempfänglichen Durchschnittsmenschen noch nicht verloren hat, der wird an der Fabel des Stückes — die der reizenden Erzählung von Erckmann-Chatrian entnommen ist — nur Freude empfinden. Stücke dieser Art beruhigen; sie er-

zeugen eine köstliche Sonntags-Nachmittags-Stimmung und gewähren jene Behaglichkeit des Genusses, die uns, den nervösen Kindern einer schnelllebigen Zeit, leider nur zu sehr schon abhanden kam.

Die Musik, die Mascagni zu diesem Opernbuche geschrieben, wurde von vielen, darunter urtheilsfähigen und gut unterrichteten Musikern und solchen, die es zu sein glauben, mit allen Zeichen lebhaften Widerspruches bei Seite geschoben. Man hat Mascagni nachgesagt, dass er nach seinen Sperlingen mit Kanonen schiesse; man machte seiner Musik vor Allem den Vorwurf, dass sich ihr Inhalt und ihr Ausdruck nicht decke mit dem Inhalt des dramatischen Vorgangs, dass sie, mit einem Wort, unwahr sei. Zugegeben, dass in der Rhythmik Mascagni's eine gewisse nervöse Unruhe pulsirt, die äusserlich in dem fortwährenden Wechsel des rhythmischen Accenten und der Taktvorzeichnungen sich bemerkbar macht und dass aus dieser verschobenen und barocken Rhythmik die musikalische Manier der Cavalleria, die wuchtigen Triolen, die affectirten Instrumentalschreie, die dynamischen Superlative und mancherlei grelle Farben herausschillern, so steht es trotzdem fest, dass Mascagni im „l'amico Fritz“ als Musiker einen inneren Läuterungsprocess durchgemacht und in diesem seinem zweiten Werke über das Niveau der Cavalleria sich hoch emporgeschwungen hat.

Wenn wir dem allgemeinen Verdammungs-urtheil gegenüber, das die Welt über Mascagni's „Freund Fritz“ fällt, daran erinnern, dass einst ein Kritiker dem Beethoven'schen „Fidelio“ in einer Musikzeitung den Nachruf widmete: „das Ganze ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend“, so liegt uns die Absicht, den früher über-, jetzt unterschätzten Mascagni in die Nähe Beethovens zu stellen, vollständig fern; aber an jenes Wort sollten sich die gestrengen Herren dort erinnern, wo ihnen die Spuren einer deutlichen Eigenart entgegentreten, wo sich ein musikalisches Talent ankündigt, das nicht der Trivialität, der abgebrauchten Phrase und der nichts-nutzigen Alltäglichkeit Heeresfolge leistet. Und dieser Fall liegt im „Freund Fritz“ vor. Man betrachte sich nur einmal ohne den Wunsch, sie schlecht zu finden, die Musik der ersten beiden Acte. Die Perle der Partitur ist das Kirschenduet:

Seht ihr im Schimmer sie pur - purn er - glü - hen,

Welch' ein Duft, welche Grazie und Poesie liegt auf diesem entzückend wohllautenden Stücke! Aber auch alles Andere! Wie fein, wie zart sind die Linien dieser anmuthigen Musik! Der pikante Geist eines Bizet schimmert auf diesen Tönen. Und der Klangreiz der Instrumentation! Die Orchesterbehandlung — mag sie stellenweise von einigen Abenteuerlichkeiten nicht frei sein — ist originell; das Instrumentalcolorit besitzt intensive Leuchtkraft und fesselt durch seine phantasievollen Farben. Einige kindische Spielereien, wie das Nachahmen des Geräusches, das ein von der Brunnenwinde ablaufender Strick erzeugt, muss man freilich mit in den Kauf nehmen. Aber das Ganze ist doch zweifelsohne echt poetisch empfunden. Die Melodik Mascagni's zeigt trotz zahlreicher Anklänge an die Cavalleria eine bemerkenswerthe Selbstständigkeit; sie ist nur leider etwas zu kurzathmig; zu früh, unreif geboren, nicht vollständig ausgetragen. Sie entwickelt sich nicht zur lückenlosen, vollendeten Schönheit plastischer Melodiebildung. Auch in der Harmonik Mascagni's liegt ein specifisches Etwas; in ihrem interessanten, geistvollen, von Wagner unbeeinflussten Inhalt prägt sich die Linie eines charakteristischen Profils deutlich aus. Bemerkenswerth — aus dem Geiste des Stückes allerdings kaum zu rechtfertigen — sind die Versuche Mascagni's, auf alte Kirchentonarten zurückzugreifen:

so stimmen seine Landleute Weisen an, deren feierlicher Tonfall an die fremdartigen Modulationen des Gregorianischen Gesanges erinnert. Das Vorspiel der Oper mit seinen lispelnden, schnatternden Sextaccorden und den sonderbaren Querständen zeichnet ein discrettes Bild des lispelnden Rabbi:

Holzbl.



Man meint seine Ohrlockchen pendeln zu sehen. Die folgende süsse Walzerweise gehört der niedlichen Susel zu. Auch ein Intermezzo fehlt nicht; es knüpft an die Geigenmelodie des für die Handlung übrigens ganz entbehrlichen Zigeuners Josef an: ein schönes, leidenschaftliches Stück; im Rahmen eines lyrischen Lustspiels, in den Mittelpunkt einer harmlos-bürgerlichen Liebesgeschichte hineingestellt, wirkt es allerdings problematisch. Man fragt sich: „Warum dieses Intermezzo?“ Bezieht es sich auf Freund Fritz, der inmitten seiner lucullischen Freuden einen Schlaganfall von Liebe bekommen und nun mit entsetzlichem Tiefsinn über dem Shakespeare'schen „to be or not to be“ grübelt? Oder ist es ein Monument der leidenschaftlichen Liebe, die zwischen Fritz und Susel lodert, jener bebenden Liebe, die jetzt noch von düsteren Wolken umzogen erscheint? Wir glauben das letztere. In dem Intermezzo steckt viel Passion, Race und

Leidenschaft. Der dritte Act ist leider der wenigst gehaltvolle. Er steht auf schwachen Beinen und schleppt sich matt dem Ende zu. Man merkt ihm die Eile an, mit der Mascagni an der Oper gearbeitet hat*).

Die folgende Oper Mascagni's, „Die Rantzau“, behandelt die alte Geschichte von den Vätern, die sich hassen und von den Kindern, die sich lieben, die alte Geschichte von den Montecchi und Capuletti, von Romeo und Julia; aber aus den glänzenden Höhen des Lebens hinabgelegt in die niedere Sphäre des Volksthum, des Bauernthums**).

Die Handlung — sie ist einem vergessenen Schauspiel der Erckmann-Chatrian entnommen — dreht sich um die beiden Brüder Johann und Jacob Rantzau, die einander mit aberwitzigem Hass verfolgen; was einer dem andern zum Tort thun kann, wird mit Beschleunigung in's Werk gesetzt; wenn Johann Rantzau bei sich zu Hause musicirt, dann beeilt sich Jacob Rantzau die stillen musikalischen Freu-

*) „Freund Fritz“ ist eine Oper, deren Wirkung auf der Schneide balancirt. Die Oper verlangt brillante Sänger und einen Capellmeister, der feinfühlicher Künstler sein muss. Ein Dirigent, der den Geist dieser Partitur nicht erfasst, wird aus der Oper immer ein Monstrum machen. Den Blechbläsern ist durchaus die diskreteste Behandlung ihrer Instrumente anzufempfehlen. Alles Posaunengeprassel wirkt hier mörderisch.

***) Die Rantzau. Oper in 3 Acten von Targioni-Tozzetti und Menasci. Musik von P. Mascagni. Deutsch von M. Kalbeck.

den des Bruders mit einer Dreschflegelbegleitung zu versehen, wie wir das im 2. Act der Oper erleben. Das Stück beginnt damit, dass die Andreaswiese zum Verkauf ausgetrommelt wird. Gleich hier lassen sich die Textautoren einen natürlichen und ungesuchten Vorgang aus der Hand gleiten: es wird uns nur erzählt, dass die Andreaswiese ausgetrommelt wurde; warum thut uns der Gemeindeviener — was doch obendrein nur seine verdammte Pflicht und Schuldigkeit wäre! — die Sache nicht zu wissen, nachdem er schon einmal auf der Bühne steht? Dem kleinen folgt ein grober dramaturgischer Fehler: die Versteigerung der Wiese, derentwegen der Hass der Brüder Rantzau in lodernden Flammen hervorbricht, erfolgt hinter der Scene. Unbegreiflich, wie ein dem dramatischen Effect mit so feiner Spürnase nachgehender Musiker wie Mascagni dieser Ungeschicklichkeit seiner Textfasser stattgeben konnte! Die Scene, — von der wir nicht die Spur zu sehen und kaum ein bischen unartikulirtes Gebrumm zu hören bekommen — enthält die ganze Disposition der Handlung. Und diese hat man fortgelassen! Der Hass der Brüder wird uns als vollendete Thatsache hingestellt. Wir begreifen diesen Hass nicht; er lässt uns kalt und erscheint uns darum auch als dramatisches Motiv interesselos. Welches Capital von dramatischer Wirkung, welche Dukaten der Cha-

rakteristik hätte ein genialer Musiker aus dieser Versteigerungsscene schlagen können!

Während nun im Gemeindehaus die Völker auf einander platzen, bleibt Louise, Johann's Tochter, auf dem Marktplatz. Warum? Damit sie uns ihre Liebe zu Georg Rantzau, dem Sohn Jacobs gestehen kann. Und so steht sie da, klagend und jammernd. Die Männer kehren zurück aus der Mairie, die Einen triumphirend, die Andern fluchend und wuthentbrannt; Louise jammert noch immer darüber, dass „Kein Liebeszeichen — Kein leises Flehen“ ihr verrathe, wie es um das Herz Georgs bestellt sei. Die Andern bilden einen Halbkreis um das arme „lyrische“ Geschöpf herum, schweigsam und andächtig, und blinzeln sich untereinander an. Man muss annehmen, dass sie sammt und sonders taub geworden seien. Das Merkwürdigste ist, da auch Georg ebenso wahnsinnig Louise liebt, wie diese ihn, dass Keines von den Beiden etwas von der gegenseitigen Leidenschaft merkt. Wenigstens vorhanden nicht. Erst als Louise den Oberförster Lebel heirathen soll, der dem Johann Rantzau gewisse unsaubere Dienste bei dem Erwerb der Andreaswiese geleistet haben muss, verschiedenen Andeutungen des Alten zufolge, erst als das standesamtliche Aufgebot im Kasten vor dem Gemeindehause angeschlagen wird, erst nachdem Louise, um den starrköpfigen Vater zu erweichen, eine schwere

Erkrankung der ehelichen Verbindung mit dem geckenhaften Oberförster vorzog, erst als der jetzt endlich mürbe gewordene Vater, das Leben seiner Tochter zu erhalten, seinen Todfeind, den Bruder Jacob, zu besuchen sich demüthigt, erst als auch Georg seinem Vater die Freundschaft aufgesagt und das väterliche Haus verlassen hat und ebenso schnell wie unblutig mit dem Oberförster sich duellirte, erst nach allen diesen Fährlichkeiten und Abenteuern, nach allem diesem Hin und Her, das auf die folgenden Acte sich vertheilt, gelangen Louise und Georg an das Ziel ihrer Wünsche: sie bekommen sich. Ohne Unklarheiten geht es dabei nicht ab. Im letzten Act wird des Langen und des Breiten von einem Schriftstück geredet, das alle Mitglieder der beiden Familien Rantzau unterzeichnen sollen. Einzelne Andeutungen lassen darauf schliessen, dass Jacob in der Verbindung seines Sohnes mit Louise nur unter verletzenden Bedingungen für seinen Bruder Johann eingewilligt habe. Warum wird uns dieser Vertrag nicht klipp und klar vorgelesen? Der Zuschauer weiss dann wenigstens, um was es sich handelt und würde für die Vertheilung seiner Sympathieen an die Brüder, für die er bisher weder Veranlassung noch Neigung hatte, einen Impuls gewinnen. Nichts schädigt den Eindruck eines dramatischen Werkes mehr, nichts verdirbt das Miterleben seines Inhalts gründlicher, als unklare, trübe

Stellen der Handlung. Zum Schluss versöhnen sich die feindlichen Brüder, entwaffnet von der innigen Liebe ihrer Kinder und der beherzten Beredtsamkeit Georgs, der das Heil des Geschlechts Rantzau in der Einigkeit seiner Mitglieder sieht und diesen Gedanken in wärmster Begeisterung entwickelt.

Die Musik Mascagni's krankt vor Allem an einer exaltirten Rhythmik, die mit ihren stereotypen Triolen und ihrem fanatischen Figurenwerk in bedenklichem Grade in die sterile und für die künstlerische Freiheit des Stils verhängnissvolle Region der Manier hineinragt. Wenn es dem Musiker Mascagni darum zu thun war, sich eine musikalische Formelsprache zurechtzulegen, deren Wendungen als untrügliche Kennzeichen seiner besonderen Stileigenart gelten dürfen, so hat Mascagni dieses Ziel erreicht. Wir finden in dieser seiner Oper alle die charakteristischen Wendungen der Cavalleriamusik wieder. Die brutalen Krafteffecte jenes Erstlingswerkes wusste Mascagni von der neuen Phase seines Schaffens fernzuhalten; an die feine Charakteristik, an die melodischen Reize und den echt musikalischen Geist des „l'amico Fritz“ reichen „Die Rantzau“ nirgends heran. Mascagni scheint in seinem Produciren völlig kritiklos: Ein tägliches Compositions-pensum, sollte es ihm wie einst dem seligen Czerny zum Lebensbedürfniss geworden sein? Sicherlich, auch „Die Rantzau“ haben ihre Vorzüge. Die Har-

monik Mascagni's ist fast immer interessant und nicht selten von jener Kühnheit, die vor der gewagtesten Originalität nicht zurückschreckt. Seine Melodik, im Einzelnen trotz der zahllosen Aufschreie und der heftig ausbrechenden Declamation ausdrucksvoll, erzeugt auf die Dauer in der dunklen schwermüthigen Stimmung, aus der sie hervorgewachsen, den Eindruck einer wenn auch vornehmen Monotonie und befremdet mit gesuchten Wendungen.

Aber das positive musikalische Vermögen, die den ganzen Empfindungsgehalt einer Scene erschöpfende Melodik, mangelt dem grösseren Theile der Oper vollständig. Eigentlich gehören nur die Des-dur-Arie Johannis (2. Act) und das von gewaltigem Odem geschwellte Finale desselben Actes zu den Stücken, die mit Inspiration geschrieben, einen dramatischen Eindruck machen; ihnen wäre das Liebesduett mit seiner rührenden Schwermuth und etwa noch der leidenschaftliche Gesang Georgs im Finale anzureihen. Aber seltsam berührt es, wenn dieses Finale, nachdem alle Bedingungen eines Ensemblesatzes sich eingestellt, der an dieser Stelle wahrscheinlich eine grossartige Wirkung erzeugt haben würde, in einen der Belebung durch menschliche Stimmen entbehrenden Orchesterepilog ausklingt. Ein feinsinniger Gedanke birgt sich in diesem instrumentalen Amen; es widerspricht leider den musikalischen Lebensgesetzen der Oper. Die musikalische

Charakteristik der Personen blasst stark ab: weder die Figur des Schulmeisters, noch jene der beiden Rantzau erscheinen irgendwie musikalisch individualisirt. Nur der Oberförster steckt in einer Art musikalischer Uniform: er hat ein etwas geckenhaftes Motiv im $\frac{5}{4}$ Takt mit auf den Weg bekommen. Die Charakteristik des wilden Zornes Rantzau's durch aufsteigende Quintenharmonien giebt sich ziemlich barbarisch und ist obendrein in ihrer übelriechenden Hässlichkeit nicht einmal neu: Verdi hat etwas ganz Aehnliches in seinem „Otello“. Selbstverständlich bringt Mascagni auch in seiner Rantzau-Oper ein Intermezzo an; es scheint aber, dass selbst der Intermezzofrühling nur einmal blüht und dass er Mascagni abgeblüht ist. Dieses Intermezzo gerberdet sich excentrisch und will die erst verdüsterte, dann in leidenschaftlichen Ausbrüchen sich entladende Stimmung des aus dem Vaterhause verstossenen Georg instrumental ausmalen. Seine Rhythmen tragen das charakteristische Gepräge des zigeunerhaft-melodischen Stils, den Mascagni sich zu eigen machte. Von den Chören wirken ein graziös entworfener Fugatosatz und der auf ein hübsch plauderndes Motiv gebaute Frauenchor reizvoll-anmuthig. Die Scene im zweiten Act, wo das Kyrie des Schulmeisters von einem Dreschflegelchor niedergeschmettert wird, will als derber musikalischer Witz aufgefasst sein.

Von den italienischen Componisten, die in die Fusstapfen Mascagni's traten, sind P. Tasca und R. Leoncavallo in erster Linie zu nennen. Beide, obwohl grössere Techniker der Composition als Mascagni, haben dennoch dem Schöpfer der *Cavalleria* den Rang abzulaufen nicht vermocht: Mascagni's Stärke gipfelt in seiner Melodik. Mag sie, zweifelhaft in der stilistischen Reinheit, in allen Regenbogenfarben der Eklektik schillern: ihre eindringliche Beredtheit, ihre Plastik und das in ihr zum Ausdruck gelangende dramatische Moment sind Vorzüge, die nur dem echten Talente angehören und ihm eine starke Position schaffen. Die Melodik ist die Krone des Musikers. Tasca und Leoncavallo, welch' schwächliche Melodik setzten sie in ihrer notenreichen Musik in Scene! Zumal Leoncavallo, dieser Feinschmecker der feinsten Phrase, hat in seinem „Bajazzo“ nicht einen einzigen melodischen Gedanken ausgesprochen, der sich nicht unter den Schutz des Code Napoleon „Rechercher la paternité est interdit“ stellen würde, wenn in das Dunkel seiner Herkunft Licht gebracht werden soll.

Tasca's Oper „A santa Lucia“*) trägt alle Kennzeichen des Verismus an sich. Die Handlung

*) „A santa Lucia“. Melodram in 2 Acten von Enrico Golisciani. Musik von Pierantonio Tasca.

des Werkes spielt wieder gleich jener der Cavalleria in den niederen Schichten des Volkes. Wir befinden uns am Strande von A santa Lucia zu Neapel, jenem wunderbaren Küstenstrich, der mit den tiefen, gesättigten Farben des italienischen Südens das Auge bezaubert. Die Farbensymphonie des azurblauen Meeres und der tropischen Natur, das erhabene Schauspiel des dampfenden Vesuvs, welch' ein grossartiger Hintergrund der Scene! Um uns herum der Wellenschlag eines rauschend bewegten Volkslebens; Menschen, voll Temperament, voll aufglühender Empfindung; Leidenschaften, die jeden Augenblick wie Ströme heisser Lava sich zu ergiessen drohen. Es ist das Leben des Volkes, des Volkes in seinem Lieben und Hassen, in seiner intellectuellen Beschränktheit, in seiner schrankenlosen Hingabe an die Empfindung, in seiner reichen Armuth, in seinem göttlichen In-den-Tag-hinein, in seinen brutalen Instincten, in seiner Grossmuth, in seiner Freude und seiner Trauer, das wie ein farben- und figurenreiches Bild vor unseren Augen sich aufrollt, das Leben, das im Aufstieg zur menschlichen Tragödie uns schliesslich erschüttert. Rosella, die Schönste am Strande von Santa Lucia, liebt einen Fischer Cicillo. Tief in Gedanken versunken sitzt sie da auf den steinernen Kirchenstufen, während um sie herum vor dem Austernverkaufsstand des alten Totonno, des Vaters ihres Geliebten, das Volk

lärmend schiebt und drängt und Moraspieler, Zecher und Tarantellatänzerinnen ihren Neigungen, ihrem Vergnügen sich mit der geberdenreichen Lebhaftigkeit des Neapolitaners hingeben. Unberührt von dem Treiben um sie her, wandern die Gedanken Rosella's zurück in die Vergangenheit: sie sieht sich auf silberglänzender See in einem Nachen, der sich sanft im Winde wiegt, sie sieht Cicillo liebe flehend zu ihren Füßen. Und sie schenkte sich ihm Seitdem ist Manches anders geworden. Cicillo war schon in frühester Jugend mit einem anderen Mädchen, der stolzen Maria, versprochen. Sie ist seine erklärte Braut. Als sie jetzt aus dem Volksgedränge hervor mit spitzen Reden tritt, klärt uns der hasserfüllte Blick, den Rosella dem spöttisch die Lippen kräuselnden Mädchen zublitzt, sofort über die Situation und Nannina, das zu den Füßen Rosella's sanft schlummernde Kind, auch über die „Familienverhältnisse“ auf. Wir verstehen diese Situation und ahnen und wissen, was sich denn auch unmittelbar nach Maria's Erscheinen in Scene setzt: Den offenkundigen Ausbruch des Hasses, mit dem die beiden Mädchen sich verfolgen. Als Rosella schliesslich, auf das Aeusserste von der Nebenbuhlerin gereizt, mit blankem Dolch in der Faust auf Maria sich stürzt, wird das Unglück nur aufgeschoben, nicht verhütet. Der alte Totonno weiss dem Mädchen, das er lieb hat, obwohl er

sich hart und schwielig anstellt, den Dolch geschickt zu entreissen und zu verbergen, so dass Rosella, als sie von den Carabinieri gefasst wird, schliesslich wegen „mangelnder Beweise“ freigelassen werden muss. Unterdessen erschien Cicillo, der Bräutigam Maria's, der Geliebte Rosella's, der Vater der kleinen Nannina, auf der Bildfläche. Die Schatten der Nacht senken sich allmählich hernieder, das schwärmende und summende Volk, alle die wie Bienen vor dem Stock regellos durcheinander schwirrenden Müssiggänger verlieren sich im Dämmer. Rosella, im Begriff, die Kirche zu betreten, aus deren Innern ein frommes Marienlied ertönt, wird von Cicillo erblickt. Er ruft sie an — sie zögert; mit sanftem Vorwurf klagt Cicillo; Rosella lauscht; Erinnerungen umspinnen die Beiden; die Liebesstunde auf dem Meere steigt vor ihrer nach und nach sich erhitzenden Phantasie mit all' ihrem Zauber empor, ein wonniges Empfinden fluthet durch Nerv und Adern der Liebenden und in ausbrechendem Gefühl sinken sie einander in die Arme. Der Vorhang fällt über dieser wunderbar poetischen Liebesscene, nachdem wir noch gesehen, wie Rosella sich dem Geliebten entwindet und mit selig leuchtenden Blicken die paar Stufen der Kirchentreppe hinaufschreitet. Cicillo ist wieder auf's Meer gegangen, um Corallen zu fischen. Ein Jahr war er fortgeblieben; nun kehrt er zurück, von Schwester und Vater auf das Freu-

digste erwartet, von Rosella mit stummer Gluth herbeigesehnt, von Maria, seiner Braut, mit der peinlichen Ungeduld eines Mädchens erwartet, das sich verachtet weiss und nach Rache lechzt. Rosella war grossmüthig in das Haus des Austernhändlers Totonno aufgenommen worden; still und fleissig waltete dort das Mädchen seines Amtes, sich mit der Schwester Cicillo's in die Pflichten der Haushaltung theilend. Zu üblem Gerede und schlimmen Glossen gab dieses Verhältniss Rosella's zu Totonno der boshafte Zunge Maria's Veranlassung. Auf die Missdeutung, der dieses von keinem unreinen Gedanken getrübe Verhältniss bei Uebelwollenden ausgesetzt scheint, baut Maria einen Racheplan, den sie alsbald zur Ausführung bringt. Cicillo kehrt zurück. Er findet vor dem Hause seines Vaters seine Schwester und Maria. Die Braut begrüsst er ziemlich steif, nicht eben in überwallender Freude. Maria geht, durch die frostige Begrüssung in ihrem Hass bestärkt, geraden Wegs auf ihr Ziel los: sie sagt Cicillo mit dünnen Worten, dass sein Vater Totonno, wie dieser ihr selbst gestanden, Rosella heirathen werde... Lächelnd zieht sich Maria zurück, um von ihrem Hause aus zu erlauern, was weiter folgen werde. Sie verspricht sich das „Beste“, nachdem sie gesehen, wie furchtbar niederschmetternd auf Cicillo die Hiobspost gewirkt. Totonno tritt aus seiner Hausthüre hervor; der alte Mann läuft

in rührender Vaterfreude dem in sich gekehrten, kühl abweisenden Sohn entgegen; von dem ahnungslosen Vater erfährt nun Cicillo die Bestätigung des für ihn so Unfassbaren und Furchtbaren. In höchste Wuth ausbrechend gesteht er dem Alten, dass Rosella seine Geliebte, die Mutter seines Kindes sei. Totonno, wie von einem Blitzschlag betäubt, wankt verzweiflungsvoll schluchzend in sein Haus. Jetzt erscheint Rosella. Ihr Anblick versetzt Cicillo in Raserei, er klagt sie auf das Heftigste an; sie leugnet; es ist nicht wahr, was man ihr zur Last lege. Alles umsonst. Er beschimpft und verstösst, von niedriger Leidenschaft geblendet, die Geliebte. Rosella, vom Wahnsinn erfaßt, stürzt sich in's Meer. Den salzigen Fluthen entrissen, haucht sie sterbend dem erschütterten Geliebten die Worte zu: *è non vero*, es ist nicht wahr Sie sinkt todt zurück. Cicillo schreit ihr in die Ewigkeit mit markdurchbohrender Verzweiflung den gellenden Ruf „Rosella“ nach. Zu spät . . .

Ein eminent dramatischer Stoff, den Tasca für sein „Melodram“ benutzt; er entnahm ihn den neapolitanischen Volksszenen von Goffredo Cagnetti. Die Handlung ist klar in den Motiven; sie wendet sich, weit davon entfernt an eine verkünstelte Psychologie zu appelliren, lediglich an die menschliche Empfindung, aus der heraus sie geschaffen ist. Liebe und Eifersucht sind ewige Themen. Alle

die Milliarden niedrig organisirter Wesen, die kaum über dem Protoplastadium stehen, und die Milliarden höchstentwickelter Lebewesen: lauter viele Variationen zu diesem uralten, urewigen Thema! Die in das Drama handelnd eingeführten Personen sind scharf charakterisirt, consequent gezeichnet; lebensvolle, wirkliche Menschen, die in ihrer Art und Weise sich mitzutheilen und ihr Verhältniss zu ihrer Umgebung klarzulegen und zu fixiren, ohne Weiteres verständlich werden. Wie so häufig im Leben, so triumphirt in unserem Stück das schlechte Princip, das in Maria sich verkörpert: die Tugend geht zu Grunde. Gewöhnlich ist es nur die Schaubühne, auf der die Tugend triumphirt, trotzdem ihre Bretter die Welt bedeuten. Das Leben kümmert sich eben weit weniger als gefühlvolle Dramatiker um die sogenannte poetische Gerechtigkeit. Das Leben kennt nur die Macht, nicht die Gerechtigkeit. Sentimentales Klagen wird nichts an der Thatsache ändern. Und dieser Macht fällt die arme Rosella zum Opfer. Ihr Tod erschüttert uns, er strahlt eine tiefe, tragische Wirkung aus, er erzeugt in uns wenn nicht Furcht, so doch Mitleid, die andere Componente des Tragischen.

Die Verwandtschaft dieser Handlung mit der Cavalleria liegt klar zu Tage: Turiddu heisst hier Cicillo; er steht wie jener zwischen zwei Frauen: Santuzza-Rosella und Lola-Maria, der verlassenen

unglücklichen Geliebten und dem glatten verführerischen Teufel, dem Dämon, der Allen Unglück bringt.

Die ausserordentliche dramatische Schlagkraft dieser unaufhaltsam sich entwickelnden Tragödie, in der das charakteristische Element der modernen Richtung, das Milieu, sich mit einem Abglanz des Rein-menschlichen verklärt, musste einem genialen, kühn gestaltenden Tonkünstler und seiner Kunst in ungewöhnlichstem Masse zu Statten kommen. Tasca ist ein hochbegabter Musiker. Seine Musik trägt den leidenschaftlichen Zug der trotz mancherlei Beziehungen zur deutschen und französischen Kunst doch im gewissen Sinne ursprünglich aus dem spezifischen nationalen Musikempfinden heraus geborenen modernen italienischen Richtung, die durch Mascagni inauguriert wurde. Ein charakteristisches Kennzeichen dieses Stils sind die meist kurzen, erregten, aber häufig notenreichen melodisch-rhythmischen Motive, deren musikalische Physiognomie durch die unvermeidliche Triole und den überspannt leidenschaftlichen Ausdruck den markanten Zug erhält. Es scheint, dass diese Motive, die alle Welt von Mascagni her zur Genüge kennt, in Italien musikalisches Gemeingut geworden sind. Man begegnet ihnen in Tasca's „A santa Lucia“ ebenso häufig wie in Mascagni's Opern und in Puccini's „Willis“.

Die Oper Tasca's blendet weder durch Züge von hervorstechender melodischer und rhythmischer Neuheit, noch bereitet sie durch Trivialitäten und musikalisch-naturalistische Greuel einem gebildeten Ohre Verdruss. Das Werk steht mit beiden Füßen auf dem Boden der neuitalienischen Musik. Tasca's musikalischer Ausdruck stellt sich als leidenschaftliches, mit kurzen Ariosomotiven und kleinen melodischen Schnitzeln bestreutes Declamiren dar. Der dramatische Accent ist die Seele dieser Musik, die natürlich wieder — ein Characteristicum aller neueren Componisten — durch ihren Farbenreichthum fesselt. Tasca hat seinem Orchester in der Klangfarbe der Mandoline ein neues Element des instrumentalen Ausdrucks einverleibt. Der zirpende, heisere Klangcharakter des Instrumentes beschränkt seine Anwendung freilich nur auf gewisse Episoden und scenische Genrebilder. Wenn Tasca im Vorspiel seiner Oper eine verschleiert-innige, zart-intime Melodie der Solovioline von der Mandoline begleiten lässt, so giebt diese Instrumentalcombination sicher einen charakteristischen, eigenartigen, neuen Klang. Aber das Neue ist nicht immer das Gute. Wir würden Tasca's dramatischen Ausdruck kaum für unwahr gehalten haben, wenn der Componist hier — weniger veristisch — statt der Mandolinbegleitung Pizzicato-Accorde des Streicherchores benutzt hätte. Die erste Scene der Oper, die ein

musikalisches Bild des neapolitanischen Volkslebens mit kecken Strichen entwirft, ist in ihrer Art ebenso genial wie meisterhaft. Dieses Durcheinander von Tarantellarhythmen, von lebhaften Ausrufen der Spieler, Trinker und Kaufbudenbesitzer, und von Melismen singender Mädchen, hat Tasca mit erstaunlicher Plastik in einem veristischen Bilde zur künstlerischen Darstellung gebracht. Die schwierige Aufgabe, Naturlaute und musikalische Accente zu verschmelzen, löste schon Auber in der elementaren Volksscene seiner „Stummen von Portici“ mit bei Weitem grösserer musikalischer Wirkung; aber Tasca's Volksscene überragt durch den Glanz der Detailmalerei die Auber'sche Schilderung. Ist diese als Ganzes gewaltiger, so ist jene im Einzelnen feiner. Die treffende musikalische Charakteristik theilt Tasca mit den Anhängern der veristischen Richtung; sie stellt im Verein mit dem Raffinement des Instrumentalausdrucks die starke Seite der jungitalienischen Operncomponisten dar; die rein melodische Erfindung tritt ihr gegenüber in den Hintergrund.

Der Glanzpunkt der Oper, die Liebesscene zwischen Cicillo und Rosella, bricht mit der Operntradition und löst sich und verklärt sich in ein von Gefühlsschauern durchbebtes Zwiegespräch, das sich zur Region der reinsten Empfindung aufschwingt. Hier spriesst es und blüht es von Musik; eine reiche Fülle von Stimmungen und Einzelzüge von melodi-

scher und harmonischer Feinheit zeichnen diese Scene aus, die in eine Fermate von Liebeswonne und Zartheit des Gefühls ausklingt. Tasca componirt mit der Empfindung und der Intuition des Dramatikers. Auch mit dem Finale des zweiten Actes erreicht er eine gewaltige Wirkung. Während die Augen Rosella's im Tode brechen, erklingt wieder die schwermüthig-zärtliche Melodie der Solovioline aus dem Vorspiel, dieselbe Melodie, zu deren Tönen Cicillo sein Lied gesungen: „Amore è morto, e la rosella muore!“

Dieses Zurückgreifen auf ein mit der Handlung bedeutungsvoll verflochtenes melodisches Thema lassen sich die neueren Operncomponisten seiner nie versagenden, dramatischen Wirkung wegen nicht gerne entgehen. Der Vater des Gedankens ist Gounod; die Kerkerscene seiner Faustoper mit der zarten Reminiscenz an das süsse Walzerthema das grosse Vorbild. Wie die Cavalleria, so ist auch Leoncavallo's Musikdrama „Der Bajazzo“*) ein Vollblutdrama: ein Drama voll Blut. Der allermenschlichste Mensch ist der Gedanke des Verismus. Aber alle diese Wesen, mit denen uns der Verismus bekannt gemacht, sind sie wirklich allein die allermenschlichsten Menschen? Der Satz „Greift nur hinein in's volle Menschenleben“ darf als Motto für die

*) „Der Bajazzo“. Musikdrama in 2 Acten von Ruggiero Leoncavallo. Deutsch von L. Hartmann.

gesammte neuitalienische Kunst gelten; und so haben wir denn, Dank den mehr häufigen als wählerischen Griffen in's volle Menschenleben hinein, eine Gallerie merkwürdiger Leute kennen gelernt; da ist der sicilianische Fuhrmann Alfio, der bukolische Don Juan Turiddu, die Dorfcoquette Lola; da sind die neapolitanischen Sansculotten von „A santa Lucia“. Wie? Sie sollten den Hysterikern, allen den Blasirten nicht genügen, denen es, im Drange ihrer Nerven nach Blut und Grausen, gelüstet, aus der Atmosphäre unleidlicher Vornehmheit zu flüchten und in den durchdringenden Düften eines in ungebändigter Urmenschlichkeit sich austobenden Originalvolksthums sich zu berauschen? Gäbe es wirklich Enthusiasten des Verismus, denen die dramatischen Reize der Mascagni und Tasca ungefährlich blieben? Deren Herzschlag unter dem Ansturm dieser superlativischen Leidenschaften sich nicht beschleunigt? Wie? Giebt es Nerven, die mit dem Dolch und der Peitsche gekitzelt werden müssen, ehe sie zu spielen beginnen? In Leoncavallo's Bajazzogeschichte haben wir einen sozusagen kristallisirten Pöbel vor Augen. Die Brutalität der Bestie im Menschen, die rohe Kraft, die Natur in ihrer Gemeinheit, in ihrer Entartung reckt sich in diesem Werke empor, dem Deutschland eine so unverdient glänzende Aufnahme bereitet hat. Leoncavallo's „Bajazzo“ ist ein freches Tendenzwerk:

„Heut' schöpft der Dichter kühn
Aus dem wirklichen Leben
Schaurige Wahrheit . . .“

singt Taddeo, den Kopf mit der spitzen Harlekinmütze durch den Vorhang steckend. „Heut schöpft der Dichter kühn aus dem wirklichen Leben!“ War es jemals anders, wenn wir uns an einem Kunstwerk begeisterten? Ist die Handlung des „Fidelio“ ein phantastischer Spuk? Sind Mehuls „Josef und seine Brüder“ blutlose Schemen? Ist Bizets „Carmen“ ein Phantom, das durch ein kindisches Gehirn wesenlos gaukelt? Aber freilich: diese alten und neuen Meister besaßen nicht den Ehrgeiz der kühnen veristischen Künstler, der „schaurigen Wahrheit“ Helotendienste zu erweisen; und die eigenen und fremde Nerven wie mit Nesseln aufzupeitschen verschmähten sie ganz und gar. Die Kunst stand ihnen höher als die schaurige Wahrheit; sie betrachteten es als Aufgabe der Kunst, dieser hohen himmlischen Göttin, dem armen, getretenen, vom Leben geknechteten Menschen, dem jede Minute den furchtbaren Druck schauriger Wahrheit auflastet, dem im Pessimismus, im Weltweh und Daseinsekel versinkenden und unter den Geißelschlägen des Menschenloses aus tausend Wunden blutenden, diesem aufgeriebenen, seiner Ideale beraubten, leidenden und betrübten Menschensohne ein sonnig-freies, göttliches Asyl zu gewähren. Und die Veristen? Sie

mühen sich, aus der Kunst eine Scorpionengeißel zu flechten. Was das Leben im menschlichen Empfinden geschont, das möchten sie mit ihrer Kunst zerfleischen. Es ist immer und immer nur die schaurige Wahrheit, die sie aufspüren, mit der sie uns den Glauben an die ideale Aufgabe der Kunst selbst zerstören wollen. Die Veristen haben keineswegs Ursache auf die Neuheit des von ihnen gepredigten Evangeliums stolz zu sein. Der geläuterte Geschmack verurtheilt mit Recht jene traurige Epoche der deutschen Literaturgeschichte, in der die Räuberromane und Schauergeschichten eines Spiess und Kramer die geistige Nahrung der lesenden Welt bildeten; und wir lachen ein ironisches Gelächter über jene dramatische Farce, die mit dem berüchtigten „Hund des Aubry“ selbst die harmonische Ruhe eines Goethe zu erschüttern vermochte. Aber es wäre besser, nicht zu lachen: jener längst in Vergessenheit eingeargte Skandal der deutschen Literaturgeschichte droht jeden Tag seine Auferstehung zu feiern, und wenn wir nicht den Hund des Aubry wieder bellen hören wollen an einer Stätte, auf der sonst Schiller'sche Verse und die Accorde Wagners erklangen, so müssen wir gegen eine Kunst Front machen, die brutal und unwahr, von der Kunst nur den eitlen Schein leiht. Noch ein paar Opern im Genre dieses italienischen Bajazzo-Verismus und der grimme Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini, der jetzt noch

in des „Waldes tiefsten Gründen schläft“ — wie es im Volksliede heisst — rückt uns in seiner ganzen naturalistischen Pracht zu Leibe. Das Bajazzodrama, die mit Trivialität durchtränkten Romane der Kramer und Spiess, der „Hund des Aubry“: Die schaurige Wahrheit giebt allen diesen fast ein Jahrhundert auseinanderliegenden Werken dieselbe fatale Physiognomie. Sie entstammen einer und derselben Geschmacksverirrung. Mit demselben Rechte, mit dem Leoncavallo in seinem Bajazzo schaurige Wahrheit verkündet, liesse sich jede beliebige Mordgeschichte dramatisiren. Und eine liebeskranke Dienstmagd, die mit einer Würze von Zündholzköpfen ihren Morgenkaffee in ein Elixier des Todes verwandelt, wäre am Ende eine tragische Idealgestalt? Vom Bajazzo zur Dienstmagd ist auch nur ein Schritt...

Man hat über Leoncavallo's „Bajazzo“ viel geschrieben*). Die zunftmässige und die dilettantische Kritik geriethen — mit wenigen Ausnahmen — vor Entzücken über das Werk in einen blinden Enthusias-

*) In Deutschland wird wie auch anderwärts von allen möglichen Leuten über Musik geschrieben. Es braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, dass nur der künstlerisch fertige, allseitig gebildete Musiker, der Tonkünstler, der zugleich schriftstellerische Begabung besitzt, als der allein berufene Kritiker zu gelten hat. Das Urtheil des Schriftstellers, der sich nebenbei für musikalisch hält, weil er vielleicht einmal Mitglied eines Männergesangsvereins war und Clavier spielt, ist im Princip als unverbindlich und nach dem Satze „Mulier taceat in ecclesia“ als Anmaßung abzulehnen.

mus hinein, der, wenn er zur Hälfte auch aus der kritiklosen Sympathie des deutschen Charakters für alles Fremde zu erklären ist, das künstlerisch gebildete Deutschland mit Scham erfüllen muss. Man liess sich von dem blutrünstigen Werke Leoncavallo's verblüffen; man wähnte, einer Offenbarung theilhaft geworden zu sein; man glaubte, irregeführt von den Charlatankniffen einer mit unglaublichem Erfolge in's Werk gesetzten Marktschreierei, dort an eine neue Kunst, wo die mit kalter Lüsternheit inscenirte Phrase vorherrschend war. Der Schein des Neuen ward für das Neue selbst genommen. Wenn da während der einleitenden Accorde ein Harlekin vor den Vorhang hintritt und als Prologus uns viele schöne Dinge verkündet, so ist das allein schon (für die Oper wenigstens) eine seltene und in ihrer Originalität wirksame Pose, um zwischen dem Hörer und dem Werke eine gewisse Intimität herzustellen. Und auch im ersten Act, wo die Liebe Silvio's zu Nedda, dem Weibe des Bajazzo Canio, ihre ersten tragischen Schauer in das Lebensglück des armen, sein Weib leidenschaftlich vergötternden Bajazzo wirft, wirkt das lebhaftes Colorit des Gauklerlebens, der betäubende Tumult einer lachenden und schreienden, mit einer Anzahl von genügend ungewaschenen Gassenbuben*) gewürzten Volksmenge, wirken die

*) Die Gassenbuben sind als wichtiger Bestandtheil des „Milieu“ im Textbuch ganz besonders erwähnt.

grellen Contraste der Handlung aufregend; man wird trotz allen seelischen Unbehagens, trotz eines instinctiven Widerstandes in das Empfinden aller dieser Menschen mit hineingezogen; man treibt wie in einem wirbelnden Strudel. Aber diese seine Macht über unser Empfinden verliert Leoncavallo, der Dichter, im 2. Act gänzlich. Wir, die wir gewohnt sind, in der Gestalt eines Bajazzo das Lächerliche selbst zu verkörpern, wir sehen uns von der Zumuthung überrumpelt, in diesem Bajazzo einen tragischen Helden zu erblicken, dessen Leid auch in unserer Seele brennt, dessen Gefühlskatastrophen auch uns elementar erschüttern. Diese Forderung gehört in das Reich des Unmöglichen. Der Fluch der Lächerlichkeit lastet nun einmal auf dem Bajazzo; und dieser Fluch lässt die Empfindungen des Bajazzo — und mögen sie mit allen Qualen des Menschenthums vergiftet sein — zur Grimasse, zur Caricatur werden. Wenn man es auch verlernt, über diesen vor Eifersucht rasenden Bajazzo zu lachen, so gelangt man doch nicht zu jener tief innerlichen Reinigung und Erhebung des eigenen Empfindens, zu jenem Mitleiden, das den besten Theil der tragischen Wirkung bildet; man empfindet eine dumpfe, brennende Pein, von der erfüllt man selbst den Massenmord, mit dem die Oper endet, ohne sonderliche Erschütterung mehr hin- nimmt als eine willkommene Erlösung aus einem

unnatürlich qualvollen Zustande, aus einer Welt der Fratzenhaftigkeit. Wenn der Prolog nichts anderes ist als eine verfeinerte Variante der berühmten Worte:

„Höret an die Mordgeschichte
Die sich zugetragen hat“

jener erheiternd banalen Verse, mit denen fahrendes Volk auf ländlichen Jahrmärkten an zartbesaiteten Gemüthern zu rütteln weiss, so gelten vom Finale der Oper die klassischen Worte Scheffels:

Und es war ein Moderduft

Wie von Blut und Leichen

und von der Handlung überhaupt die Worte des weisen Hippokrates: Quae medicamenta non sanant ferrum sanat. Ja, diese italienischen Opern sind mit dem Dolch componirt. Was in Mascagni's „Cavalleria“ diskret hinter dem Gartenzaun sich abspielt, das führt Leoncavallo's Bajazzo vor unseren Augen aus: er sticht sein Weib „tief in den Rücken“, den Geliebten dieses seines Weibes, Silvio, in's Herz und sinkt dann selbst wie leblos hin. Der schuftige Taddeo, der die ganze Mordgeschichte angezettelt hat, spricht zu den Zuschauern gewendet, die salbungsvollen Worte: „Geht ruhig heim — das Spiel ist aus“

Der vielbewunderte, vielangestaunte Prolog der „Pagliacci“ ist nichts weniger als eine Erfindung Leoncavallo's. Schon drei hundert Jahre vor Leon-

cavallo kannte man die Prologe. Die erste Oper, Rinuccini's „Dafne“, wurde von einem Prolog eingeleitet, der Ovid, dem Dichter der Metamorphosen, dem beliebten Modeschriftsteller der gelehrten Kreise jener Zeit, des 17. Jahrhunderts, in den Mund gelegt war. Aus dem antiken Drama ging der Gebrauch des Prologs sowohl in das naive Fastnachtsspiel eines Hans Sachs, wie auch in die tragische Kunst eines Shakespeare über. Indem Leoncavallo auf diese uralte Gewohnheit des Dramas zurückgriff, schuf er sich die Möglichkeit, sein künstlerisches Glaubensbekenntniss, sein musikalisch-dramatisches Programm von der Bühne herab, gewissermassen *ex cathedra*, mit einer an Dreistigkeit grenzenden Anmassung weithin vernehmlich und mit dem Anschein der Unfehlbarkeit zu verkünden. Seine dramatische Handlung hat Leoncavallo auf ein erniedrigtes, mit anderen Worten, auf ein gewollt niedriges Niveau herabgedrückt: ein Weib, das einem unwillkommenen, unbequemen Liebhaber mit der Peitsche Liebeserklärungen in's Gesicht knallt, ein Bajazzo, der sich mit seiner brutalen Natur in eine lächerliche Wuth hineinredet und sich geberdet wie der rasende Ajas in der Hammelherde, ein schuftiger Kerl wie dieser Tonio, der dem Weibe eines Anderen nachstellt und es verdirbt, weil es ihm nicht gehören will: diese Menschen sind die Träger der Handlung. Kann es

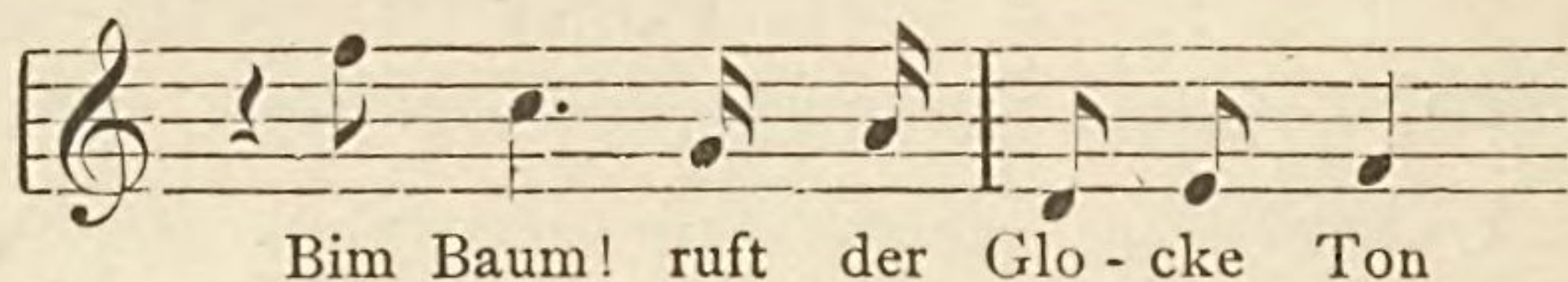
noch zweifelhaft sein, dass der Eindruck, den eine diesen Personen zugetheilte Handlung erzeugt, ein mehr als abstossender sein muss? Der Verismus spielt in diesem Werke mit der „schaurigen Wahrheit“ und den thierischen Ausbrüchen der bête humaine Fangball; das Ganze sieht aus wie eine in's Tragische verzerrte Offenbachiade. Ein unheilbarer Riss geht durch die Oper; er erklärt sich aus den unversöhnlichen Gegensätzen ihres Sujets. Die Tragödie verträgt eben burleske Beimischungen nur so lange, als diese nicht den tragischen Charakter überwuchern, so lange, als sie nicht als ein in sich selbstständig abgeschlossenes Stilelement in bewussten Gegensatz zur Tragik selbst gebracht werden. Darüber hat uns die Kunst Shakespeare's genügend aufgeklärt. Der Canio Leoncavallo's würde sich sehr wohl zum tragischen Helden eignen. Aber nur als Canio, als Mensch, nicht als Bajazzo. Als Bajazzo stellt er sich unserer Auffassung stets als burleske Gestalt dar, deren vis comica eine tiefere Antheilnahme an seinem menschlichen Geschick unmöglich macht. Die Komik der Bajazzofigur ist ein selbstständiges Element, ein geschlossenes Ganzes, das, als Mittelpunkt einer tragischen Handlung, die tragische Wirkung selbst aufhebt. Diese von der Bajazzogestalt untrennbare Komik paralysirt entweder die tragische Empfindung oder verzerrt sie zur Grimasse. Und die Grimasse grinst uns denn

auch aus dem Werke Leoncavallo's, aus seiner Handlung sowohl, wie aus seiner Musik auf Schritt und Tritt entgegen.

In seiner Musik wandelt Leoncavallo auf den Pfaden der Jungitaliener; einen specifischen Stil, eine ihr allein zugehörnde Tonsprache, eine eigenartige Profillinie besitzt seine Musik nicht; es sind jene Rhythmen, jene melodischen Wendungen, die seit Mascagni's *Cavalleria* aller Welt geläufig sind. Wagner haben die Jungitaliener die freiere Formenbehandlung abgelauscht. Auch Leoncavallo hat leitmotivische Anwandlungen. Aber seine Leitmotive sind schwächliche, aus den Oberflächeninstinkten einer seichten Natur hervorgegangene Nachahmungen, die in ihrer musikalisch-psychologischen, in ihrer dramatischen Bedeutung weit entfernt von der grossartigen Leitmotivtechnik Wagners, als ein lediglich äusserlich-bequemes Mittel, den musikalischen Faden weiter zu haspeln, sich darstellen. Das Leitmotiveinmaleins Leoncavallo's beschränkt sich auf einige melodische Phrasen, in denen das stereotype rhythmische Element der neuitalienischen Opernmusik, die „dramatische Triole“ zum ausschlaggebenden Princip für den musikalisch-dramatischen Ausdruck erhoben ist. Die musikalische Declamation erhält durch diese Triole den Charakter des Straffen, Energischen, des Vorwärtsdrängens, des Aufregenden, Spannenden, kurz, sie

wird dramatischer Ausdruck. Wenn man einerseits der Deklamation Leoncavallo's jene sorgsame Behandlung nachrühmen darf, mit der sich zwischen dem musikalisch-rhythmischen und dem Wortaccent das Verhältniß der Congruenz, der äusseren Einheit herstellt, so ernüchtert andererseits die Melodik Leoncavallo's durch ihre unsägliche Phrasenseligkeit. Der ganze erste Act des „Bajazzo“ reiht Phrase an Phrase; die Geschicklichkeit, mit der Leoncavallo diese Phrasen dem scenischen Vorgang, der dramatischen Situation anpasst, die Gewandtheit, mit der er diesem Stückwerk den trügerischen Anschein eines in sich geschlossenen Ganzen, eines lebendigen Organismus zu geben versteht, ist das kleine Geheimniss seiner künstlerischen Eigenart. Leoncavallo, welch' ein Meister der Phrase! Er besitzt zweifelsohne Temperament, Leidenschaft; aber, nachdem er schnell und feurig wie ein Südländer empfunden, ironisirt er dann die eigenen Empfindungen mit der Kälte und Gelassenheit des Nordländers. Er ähnelt dem Don Juan Grabbe's, der über seine himmelstürmenden Phrasen lacht, mit denen er das Herz einer Schönen zu erobern im Begriffe steht. Leoncavallo hat sich die Welt angeschaut; er lernte Land und Leute kennen. Er ist einer von den Wissenden: er kennt die erobernde Macht der Phrase. Er ist ein Napoleon der Phrase. Er lacht über seine Phrasen und lacht über die

Leichtgläubigen, die sich von dem Klingklang bethören lassen. Leoncavallo versteht sich auf den Erfolg; er weiss ihn zu machen; er weiss die Leute in Athem zu halten und selbst die politischen Verhältnisse geschickt für seine Zwecke auszubeuten. In ihm vereinigen sich Phrase und Routine: sie sind gefährliche Bundesgenossen, die vom Mark seines Künstlerthums sich mästen und an seiner Seele zehren. Eine besonders bevorzugte Stellung räumt Leoncavallo in seinem „Bajazzo“ dem Volk ein; es singt sogar Concerstücke. Was soll der Glockenchor:



in einer Handlung, von der gleich anfangs verkündet wird, dass sie aus dem wirklichen Leben geschöpft sei? Seit wann hält das sicilische Bauernvolk auf den Gassen Liedertafeln und Singübungen ab? In seiner Gier nach dem Effect — und um diesen allein handelt es sich hier — berührt sich Leoncavallo mit Meyerbeer. In seiner realistischen Schlagkraft will uns der erste Chor, mit dem das Volk die einziehende Bajazzotruppe empfängt, als eine der besten Nummern des Werkes erscheinen. Mit den verstimmten, falschen Trompetentönen, dem aufgeregten Alarmmotiv:

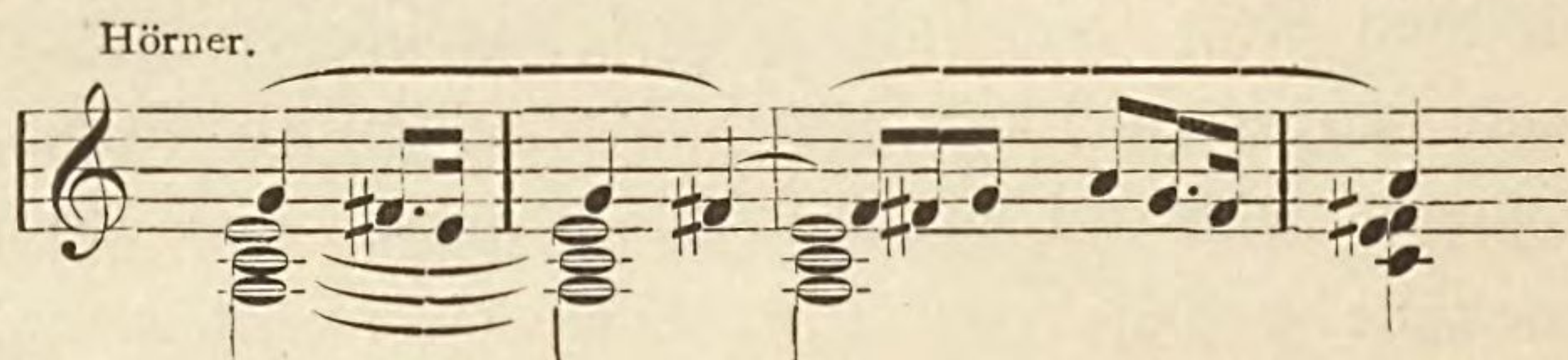


und zahlreichen kleineren Impertinenzen gegen die Ohren des Zuhörers hat Leoncavallo ein geistreiches musikalisches Bild vom Phänomen des Lärmens entworfen. Das Vogellied Nedda's, ein melodisch schwaches, in der Hauptsache an Gounod und Wagner sich anlehnendes Stück, fesselt mehr durch seine Instrumentation als durch seinen melodischen Reiz: auf luftigen Bratschenbässen flattern und schweben Flageolets und gedämpfte Geigenklänge, während in der Mittelstimme eine Hornmelodie wonnig anschwillt. Das Lied verliert sich in seinem mittleren Theile in Bombast und fällt damit aus der Stimmung. Das Liebesmotiv Nedda's



mit seinen unvermeidlichen Triolen kommt über die wohlklingende, melodisch ansprechende Phrase nicht hinaus. An jener Stelle, wo Canio, der Bajazzo, sein Weib mit Silvio überrascht, setzt in den Contrabässen malerisch ein Bassmotiv ein: Heimtückisch, wie eine Schlange, kriecht es heran. Die furchtbare

Finalscene des Verdi'schen „Otello“ war hier Modell. Zu seiner bedeutendsten Wirkung erhebt sich der 1. Act im Finale, im Liede des Bajazzo: „Jetzt spielen? Wo mich Wahnsinn umkrallt?“ Das tief melancholische Englischhorn wirft in diese warm empfundene Musik, den Erguss einer tödtlich verwundeten Seele, die Poesie seines umflorten Klanges und vertieft die ergreifende Stimmung dieser Scene, die für die scenische Wirkung des ganzen Actes von entscheidender Bedeutung bleibt. Leoncavallo knüpft hier an das stark Wagnerisch gefärbte Thema an, dem wir zum ersten Male im Vorspiel begegneten:



Im zweiten Act fallen einige graziöse, in Rhythmik und Melodik feingedrechselte Kleinigkeiten auf, unter ihnen die burlesk-ironische, in drolligen Rhythmen einhertänzelnde Serenade des Harlekin:



Aber wie viel Trivialität, wie viele dem bedenklichsten Operettenstil angehörende Wendungen

müssen wir hier mit dem wenigen Guten und Liebenswürdigen mit in Kauf nehmen! Leoncavallo bewegt sich in diesem Durcheinander von Grazie empfindungsarmer Glätte und schwerpunktslosen Gesängen in seinem ureigenen Element. Das Tändelnde, Leichtsinnige und Elegante, das halbe Lächeln des französischen Chanson entspricht seiner künstlerischen Begabung und seiner auf das Kleine gerichteten Erfindernatur. Das grosse Erleben des Kunstwerkes, das Mitschwingen der schaffenden Seele, die Wehen der geistigen Geburt, der hingebungsvollste Einsatz der gesamten künstlerischen Persönlichkeit für sein Werk, Alles das ist nicht die Sache Leoncavallo's. Den Sphinxräthseln der Kunst die von dem Künstler, der sie zu lösen unternimmt, das concentrirteste Hinlenken aller Lebensenergie auf einen einzigen Punkt und den Muth des Todes verlangen, geht Leoncavallo aus dem Weg. Er sucht sich gefahrlosere Räthsel. Seine „schaurige Wahrheit“ ist die einzige, die triviale Lösung, die er von den Räthseln des Lebens zu geben vermochte.

Etwas abseits von Mascagni und Leoncavallo stehen Puccini und Catalani.

Beide sind in der Wahl ihrer Stoffe in die Fremde gegangen; Beide verliessen den heimathlichen italienischen Boden. Zum deutschen Volkthum mit seinen schlichten Farben und seiner einfacheren Empfindung zog es sie hin; Beide blieben

dennoch ihrem italienischen Blute treu: ihre Opern entfernten sich nur im Vorwurf und Inhalt vom neuitalienischen Musikdrama; in der Eigenart ihres musikalischen Wesens zeigen sie alle Kriterien des veristischen Stils.

In seiner Oper „Die Willis“*) behandelt Giacomo Puccini einen sogar mit phantastischen Elementen stark durchsetzten, der deutschen Gespenstersage angehörigen Stoff. Das Hand-in-Hand des Verismus mit der Phantastik ist eine durchaus bemerkenswerthe, charakteristische Erscheinung. Auch auf dem naturalistisch-verwüsteten literarischen Gebiet sucht die Phantastik wiederum sich zur Geltung zu bringen. Sie ist ein natürlicher Rückschlag auf den Naturalismus, ein gewaltsamer Aufbruch der Dichterseele, die alle Bande des engen Naturalismus und des Verismus sprengend, im Aether einer durch keinerlei Schranken eingengten Phantasie die ihr so lange vorenthaltenen Rechte mit überschäumender Kraft wieder an sich reißt. Dieser Phantastik, die in der Literatur sowohl wie in der Musik von jeher als ein die schaffende Kraft ausserordentlich befruchtendes Element sich erwies, hat der Jungitaliener Puccini mit seiner Oper ein spätes Denkmal errichtet. Bürger's gespenstige „Lenore“ lebt noch heute. Das Motiv besitzt eine

*) „Die Willis“. Oper in zwei Acten von Ferdinand Fontana. Musik von Giacomo Puccini.

erstaunlich zähe Lebenskraft und in neuester Zeit hat ein moderner Poet — Max Haushofer in seiner grossartigen Dichtung „Die Verbannten“ — dieser symbolisch-phantastischen Richtung einen neuen, kühnen und tiefsinnigen Inhalt gegeben. In der Geschichte des musikalischen Dramas bezeichnet Marschner mit seinen von finsternen Dämonen bevölkerten Opern den Gipfelpunkt der grausig-phantastischen Romantik. Die Gespenster und Dämone, die Nixen, Kobolde, Zwerge und Elfen, alle die Unholde des Pandämoniums waren vor dem grellen Hahnenschrei des Verismus geflohen. Ihr Ende schien gekommen. Nun will es der Zufall, dass ein Jünger derselben Kunst, die alle Selbstherrlichkeit der Phantastik mit der Suche nach dem wirklichen und wahren Menschen ein für alle Mal über den Haufen geworfen zu haben meinte, in einen Schwarzkünstler sich verwandelte, der die verwitterten Grabsteine hob und alte Geister beschwört. Man kennt die Sage von den Willis. Es sind die Seelen verlassener Bräute, bei deren Anblick Tod dem Manne droht, der untreu gewesen. Im Nebel und auf den Kreuzwegen tanzen die bleichen Gespenster in wildem, lüsternen Reigen. Die Sage, ursprünglich im Schwarzwald zu Hause, lässt sich den ganzen Lauf der Donau entlang verfolgen; sie treibt ihren Spuk auch in den Liedern und Märchen der ungarischen und der rumänischen Volksstämme.

Gleich Wagner, der den Stoff zum „Fliegenden Holländer“ einer einfachen Ballade entnahm, schöpfte auch der Textdichter Fontana aus einer Ballade den Stoff seiner Oper. In dieser Ballade wird erzählt, wie Robert, ein mit Glücksgütern reich gesegneter junger Mann, in der Gesellschaft eines verkommenen, liederlichen Weibes Geld und Gut vergeudet, wie er, von Reue und Verzweiflung getrieben, die Hütte seiner einst treulos verlassenen Braut aufsucht. Aber als er von Mainz rheinaufwärts durch den Schwarzwald wandert, da wirbeln in grausigem Tanze die Willis um ihn; der Tod pakt ihn mit kalter Faust. Wollte man diese mehr als einfache Erzählung dramatisiren, so ergiebt sich auf den ersten Blick die Forderung einer Dreitheiligkeit der dramatischen Form. Der erste Theil wird das Liebesbündniss des Helden mit seiner Braut zu schildern haben; der zweite macht uns zu Zeugen der Schuld dieses Helden, der seinen Treuschwur meineidig verletzt und schliesslich bricht, im dritten Theile, die Katastrophe über den Frevler herein: die Braut, die der Gram getödtet hat, fordert als Gespenst das Leben des Schuldigen zur Sühne für ihr zertretenes Glück.

Das wäre die klare, logische Gliederung des Opernstoffes gewesen. Was that nun der Textautor? Er malt zuerst, wie es recht und billig, das Liebesglück Robert's und Anna's. Nicht aber etwa

ein Stilleben, wie man es sich in der tannenduftigen Herrlichkeit des Schwarzwaldes so entzückend vorstellt. Nein, ein lärmender Schwarm von Bauern und Dirnen muss als Staffage für die zu einer unleidlichen Gefühlstrunkenheit aufgebauschte Liebe des Paares dienen. Man feiert bei aufgehendem Vorhang den Abschied Robert's, der nach Mainz reist, um eine Erbschaft anzutreten. Der alte Wulf — ein grimmig-germanischer Name für einen so harmlosen Ehrenmann! — berimmt sich bei dieser Abreise sehr feierlich. In einer grossen Gebets-scene fleht er auf den Scheitel des jungen Mannes den Segen des Himmels herab. Robert reist also ab. Statt uns nun in einem besonderen Acte die Schuld des Helden vor Augen zu führen, übergeht der Textdichter diesen für das Verständniss des ganzen Stückes ganz unentbehrlichen, für den logischen und dramatischen Aufbau unbedingt notwendigen Kernpunkt der Handlung und lässt dafür den alten Wulf im strengsten Winter mitten in der Nacht unter freiem Himmel bei grimmem Frost eine Rede halten. Aus dieser Rede des alten Wulf erfahren wir übrigens nur, dass Robert einen „entsetzlichen Treubruch“ sich hat zu Schulden kommen lassen, dass Anna gestorben sei. Ihr Leichenzug hatte sich vor Kurzem während eines symphonischen Zwischenspieles durch den düsteren Forst bewegt. Der alte Wulf zieht sich endlich in seine

schlichte Hütte zurück. Da naht durch den Wald Robert. Die „Verhältnisse“ müssen dem Armen in Mainz arg mitgespielt haben. Er sieht heruntergekommen, moralisch und physisch elend aus. Nach einigen dunklen Citaten aus seinem Mainzer Tagebuch tauchen auf allen Ecken und Enden die Willis empor, allen voran der Geist Anna's. Man arrangirt eine Quadrille. Mitten in einer Chaîne des Dames sieht Robert plötzlich ein, dass er auf dieser Welt eigentlich überflüssig sei. Er stirbt.

Eine Handlung dieser Art ernst zu nehmen, ist schwierig. Der verhängnissvolle, dramaturgische Fehler des Ganzen besteht darin, dass der Textautor das Nebensächliche zur Hauptsache macht und die Hauptsache überhaupt ganz vergisst. Auf der Bühne verlangen wir in Allem, was sich ereignet, den deutlichen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung. Der Dichter führe uns diesen Robert in der handgreiflichen Deutlichkeit des Lebens in dem Augenblicke vor, wie er seine Braut verräth, er zeige uns den moralischen Fall des Helden, und wir werden unter dieser Voraussetzung seinen Tod, nicht wie in der jetzigen Fassung des Stückes als einen stumpfen, schwerfälligen Spuk, als einen Act unsinniger Gespensterwillkür, gegen den sich unser Gefühl aufbäumt, sondern als die Sühne einer tragischen Schuld ohne Weiteres verstehen und als im poetischen Sinne gerecht, sogar

fordern. Was soll der alte Wulf mit seiner Lamentation? So ehrlich sein Empfinden sein mag, er selbst interessirt als ausserhalb der Handlung stehend nicht im Geringsten. Er spielt keine andere Rolle als die eines Klageweibes. Man möchte dem Textautor allen Ernstes den Vorschlag machen, diesen Klagegesang Wulfs Robert in den Mund zu legen. Nur einige geringfügige Aenderungen im Text und in der Führung der Singstimme, und die ganze Scene würde für Robert wie geschaffen erscheinen. Man empfände es sicherlich nicht als unwahrscheinlich, wenn Robert mit den bitteren Vorwürfen dieser Scene sich selbst anklagte, wenn aus der wirren Zerfahrenheit seines Wesens der Wahnsinn unheimlich hervorzuckte. König Lear im Schwarzwald.

Das Stück wurde mit der Musik Puccini's zum erstenmal in Italien aufgeführt am 31. Mai 1884 im Teatro dal Verme in Mailand, ein Umstand, der bei Beurtheilung ihres Stils wesentlich mit in's Gewicht fällt. Die Musik Puccini's zeigt nämlich eine verblüffende Vorahnung Mascagni's und seiner Cavalleria. Mascagni kann von Glück reden, dass seine Oper vor Puccini in Deutschland aufgeführt wurde. Hat die Puccini'sche Oper irgendwo in Italien einmal Schiffbruch erlitten, dass Mascagni ihre Trümmer als Strandgut auffischen konnte? Die beiden Opern wimmeln von parallelen Stellen, von

Wendungen, die sich durch überraschende Zwillingsähnlichkeit auszeichnen. Die zahlreichen Quartenvorhalte, die eigenartigen Bassführungen, die niederstürzenden, aufgeregten Figuren, die unvermittelte Aufeinanderfolge heftigster Superlative des Ausdrucks, das krachende Fortissimo, dem, wie dem kreissenden Berg die Maus, ein plötzliches piano entschlüpft, das Alles sind Erscheinungen, die der Stilmanier Puccini's ihre Gepräge geben. Hat Mascagni diese Stilmanier Puccini's angenommen oder ist es eine wunderbare Gleichheit der Begabung, die den Werken der beiden Musiker jene Fülle übereinstimmender Einzelzüge gegeben? Wie dem auch sei; jedenfalls hat Mascagni die Zinsscheine Puccini's eingelöst Puccini ist ein genial beanlagter Musiker. Seiner Schwächen sind trotzdem nicht wenige. Seine Melodik zeigt den Einfluss Gounods und der französisch-sentimentalen Schreibart; nicht selten auch vergreift sich Puccini in der Charakteristik und setzt Himmel und Hölle in Bewegung, wenn zwei schlichte, einfache Naturkinder sich Lebewohl sagen; er stolziert auf dem Kothurn der grossen Oper mit erhabener Grandezza einher, wenn ein Bauer dem Bräutigam seiner Tochter gute Reise wünscht; er gefällt sich in monotonen Rhythmen, wie in der „symphonischen Musik“ mit ihren ermüdenden Triolen und verzichtet dabei zu sehr auf das Charakteristische des symphonischen Stils,

auf Polyphonie und Thematik. Aber trotzdem, bei allen seinen Fehlern ist und bleibt Puccini eine reiche Natur, ein interessanter Musiker, ein Poet des Klanges, der die wundervollsten Farbenharmonien des modernen Orchesters belauscht, ein Poet des Ausdrucks, der warm und tief empfindet und das Empfinden mit sicher gestaltender Hand festhält. Puccini schlägt in den Szenen zwischen Robert und Anna einen schwärmerischen Ton von ausserordentlicher Liebenswürdigkeit an. Die Liebe der Beiden quillt aus einem sehnsüchtig-schwelgerischen Accord hervor, wie ein starker Duft aus einem Blumenkelche. Dieser Accord:



mit dem Nonenvorhalt beherrscht den ganzen ersten Act; in seinem zauberischen Klang und seinem dämmernd-träumerischen Charakter erscheint er als musikalisches Symbol des zarten Schwarzwaldidylls. In Puccini's Musik lebt ein starker dramatischer Zug, lebt Leidenschaft. Das Duett zwischen Anna und Robert im 1. Act mit seiner gluthvollen Empfindung, den sehr schönen B-moll-Satz Robert's: „Mach frei das Herz von Schuld“ mit seinem tiefen Ernste und seiner mächtigen Steigerung, die von Schmerz

durchtränkte C-moll-Melodie der Hörner, deren grosse Terzen so seltsam wehmüthig geschwellt sind, und endlich das unheimlich wild dahinfegende Instrumentalstück, an dessen fanatischen, wüthenden Rhythmen die tanzenden Willis bis zum rasenden Taumel sich aufstacheln: Das sind Stücke, die nur ein genialer Musiker zu schreiben vermag, ein Musiker, dessen Begabung im Dramatischen wurzelt. Und auch darin zeigt sich der geborene dramatische Componist, dass Puccini es vermag, in der phantastischen Scene mit den Willis eine starke Suggestion auf den für die Phantastik überhaupt empfänglichen Hörer auszuüben. Hier bildet sich seine Musik zu einem Medium um, durch das hindurch man die Willis leibhaftig zu sehen meint. Der grünlich-fahle Dämmer, der auf der Scene liegt, und diese phantastisch schillernde, dämonisch umwitterte Musik, sie gehören zusammen.

In seinem folgenden Werke, in dem lyrischen Drama „Manon Lescaut“*), versucht Puccini seine Kraft an einem Vorwurf anderer Art. Nach dem Spuk der Willis zog ihn das Leben und die Liebe aus phantastischen Regionen wieder auf die Erde nieder. Wieder war es ein episches Werk, von dem sich sein Schaffenstrieb entflammen liess; dies-

*) „Manon Lescaut“. Lyrisches Drama in vier Acten. Von Giacomo Puccini. Deutsch von Ludwig Hartmann.

mal freilich keine Ballade, die in kurzen volksthümlichen Strophen ein Ereigniss schildert, sondern ein breitangelegter, bis in die feinsten Einzelheiten hinein mit dichterischem Geiste ausgeführter Roman, aus dem der Tondichter die seiner Neigung und seiner Eigenart zusagenden Szenen auswählen konnte, ohne in der Erkenntniss ihrer dichterischen Wirkung im Dunkeln tappen zu müssen.

Der Bewunderer der schönen Manon Lescaut, der verführerischen, hetärenhaften Romangestalt des 18. Jahrhunderts, sind zwar weniger, aber diese Wenigen sind gefährlicher geworden: sie schreiben Opern. Dem gefährlichen Franzosen Massenet trat der noch gefährlichere Italiener Puccini auf die Fersen. Die Handlung der zweiten Oper Puccini's greift wie jene der gleichnamigen Oper Massenet's auf den einst viel bewunderten Roman des Abbé Prévost „Manon Lescaut“ zurück. Die Abenteuer des Chevalier Des Grieux, die dort ebenso eigenthümlich wie menschlich wahr geschildert sind, mussten für die Bühne in engen Grenzen gefasst werden. Die Hauptzüge aber und die Personen des Romans sind für die Oper beibehalten worden. Der erste Act spielt in Amiens. Manon ist für das Kloster, Des Grieux für den geistlichen Stand bestimmt. Sie sehen sich zufällig, sie lernen sich kennen, und ebenso schnell, wie die Liebe in Beiden erwacht, taucht in ihnen auch der Plan einer Ent-

führung auf. Des Grieux entführt Manon thatsächlich; einem kurzen Liebesglück folgt die Untreue Manons, die ihren Geliebten heimlich verlässt und einen grossen Geldsack mit dem dazu gehörigen alten Roué dem armen Candidaten der Theologie vorzieht. Sie wird die Geliebte des reichen Steuerpächters Geronte de Ravoire. Bei dem unsauberen Handel hat der Sergeant Lescaut, der Bruder Manons, die Hand im Spiele. Dieser Ehrenmann verleitet, als er bemerkt, wie sehr Manon sich langweilt und wie heiss ihr Herz noch für Des Grieux schlägt, die Schwester zur Untreue an Geronte. Er führt der Liebebedürftigen den armen Des Grieux zu. Sie empfängt den Geliebten mit glühender Leidenschaft. Der wüthende Steuerpächter überrascht das Paar, das sich eben zur Flucht rüstet. Manon wird gefangen genommen, des Landes verwiesen und nach Havre transportirt, wo sie sich einschiffet, um in Amerika ein neues Leben zu beginnen. Als Des Grieux die Geliebte, unmittelbar vor der Abfahrt nach Amerika, elend und bleich wiederfindet, fleht er den Commandanten des Schiffes an, ihm die Mitfahrt zu gestatten gegen jede Art von Dienst, den man von ihm fordere. Der Commandant, „tief bewegt“ — wie es im Textbuche heisst — „beugt sich herab zu dem knieenden Des Grieux, lächelt ihm gütig zu und sagt dann mit dem barschen Wesen des See-

manns“, während ein Kanonenschuss, — das Abfahrtssignal — erdröhnt, die inhaltschweren Worte:

„Ihr wollt bevölkern Amerika?

Junger Mensch Ihr seid wohl unklug?“

Des Grioux sieht mit schrecklicher Angst auf das Gesicht des Commandanten

„Doch sei's! Wohlan — Ihr wollt's!

Auf — Junge, doch beeilt Euch!“

Mit dem Programm „Amerika zu bevölkern“ geht das Paar über den Ocean. Das Programm bleibt indessen unausgeführt. Denn Manon stürzt ihren Des Grioux in eine blutige Affaire; beide müssen abermals fliehen. Sie verirren sich in einer öden, trostlosen Ebene an der äussersten Grenze von New-Orleans. Inmitten dieser abgestorbenen, jedes lebendigen Odems entbehrenden Wüstenei haucht Manon ihre Seele aus:

„Meine Schuld sühnt das irdische Gericht . .

Doch ach, Manons Liebe . . die . . stirbt . . nicht!“

Des Grioux sinkt, von Schmerz übermannt, an der Leiche der Geliebten zu Boden.

Dies ist in kurzen Zügen die Handlung der Oper. Das wäre nun alles recht schön und natürlich: wenigstens auf dem Papier. Leider empfängt man, wenn man nicht den Roman und die unterschiedlichen einleitenden Bemerkungen des Textbuches gelesen hat, von der Bühne herab kein vollständiges Bild dieser Handlung. Sie tritt nicht in

ihrem ganzen Umfang in die Erscheinung. So ist in der Oper z. B. die Verurtheilung nicht genügend motivirt. Was hat Manon verbrochen, dass sie in schmählicher Haft gehalten und nach Amerika verschickt wird? Sie hat geliebt. Sie hat einen Steuerpächter betrogen. Aber lange bevor der Dichter die Frage gethan: „Ist denn Liebe ein Verbrechen“, war die Menschheit davon überzeugt, dass Liebe kein Verbrechen sei. Und wurde mit dem Verrath an einem Steuerpächter etwa das Ideal der Treue selbst beleidigt? Der missglückte Befreiungsversuch im dritten Act bleibt vollständig dunkel und ebenso räthselhaft muthet uns der Tod Manons in der Wüste an. Was zwingt denn — so fragen mit Recht Diejenigen, die nicht die Pflicht haben zu wissen, dass Manon und Des Grieux auf der Flucht, diesmal vor der strafenden Gerechtigkeit, sich befinden, — was zwingt denn die Beiden, ihre Abendpromenaden auszudehnen bis in die Wüste von New-Orleans, wo kein Caffeehaus, keine Krugwirthschaft dem müden Pilger winkt? Die Ursache dieses Wüstenspazierganges wird aus der Opernhandlung allein nicht deutlich. Und so empfängt man von ihr den Eindruck des Sprunghaften, des Willkürlichen. An Stelle der logischen Nothwendigkeit ist das Zufällige, die Episode getreten und damit verflüchtigt sich die tragische Wirkung, wenn dort von einer tragischen Wirkung

die Rede sein kann, wo der Tod nicht als die einzige und unumgängliche Lösung eines grossen Conflictes eintritt, sondern lediglich als pathologischer Vorgang, aus einer Störung wichtiger Lebensfunctionen sich erklärt. In diesem Sinne bleibt der Tod Manons ebenso unmotivirt, wie tragisch wirkungsarm. Kurz, die feine Psychologie des Romans, die eine Phase der Handlung fast unmerklich in die andere hinüberleitet, fehlt der dramatischen Bearbeitung des Stoffes.

Die Personen des Stückes sind von dem übrigen ungenannten Textautor — Puccini? — treffend geschildert: Manon — so sagt er — ist eine eigenartige Mischung von Liebe und Coquetterie, von Sinnlichkeit und Gefühl und das alles sprunghaft durcheinander. Ihr böser Dämon ist der Bruder, der Sergeant, der sich der Schönheit und des Leichtsinnes seiner Schwester zur Erreichung seiner selbstsüchtigen Absichten schlau und roh zugleich bedient. Wenig höher steht der reiche Wüstling Geronte, der die Ursache des Unterganges Manons wird. Des Grioux, der immer liebt und schwärmt, glaubt und hofft, steht gerade so sympathisch da, wie Geronte, der nie liebt und nie schwärmt unsympathisch.

Die Handlung der Puccini'schen Oper ist farbenreicher, interessanter und spannender, leider aber auch in ihrem empfindlich fühlbaren Mangel an

musikalischen Situationen bei Weitem unmusikali-
scher als die Oper Massenet's. Die Handlung Masse-
net's ist überdiess einheitlicher. Wenn Beide sich
nur auf Ausschnitte aus dem Prevost'schen Roman
angewiesen sahen, so darf man Massenet die Aner-
kennung nicht vorenthalten, dass seine Segmente zu
einem in sich geschlossenen Kreise sich zusammen-
setzen. Die Ausschnitte, mit denen Puccini seine
Opernhandlung herstellt, formen sich zu keinem
Ganzen; es bleiben allenthalben Lücken.

Die Musik, die Puccini in diesem Werke nieder-
gelegt, darf auf höhere Ursprünglichkeit keinen An-
spruch erheben. Stark beeinflusst von Wagner,
noch stärker von Bizet, dessen „Carmen“ für ein-
zelne Abschnitte offenbar Vorbild gewesen, besticht
sie mehr durch geistreiche Orchesterbehandlung,
durch ihren Farbenreichthum, durch die flüssige und
interessante Führung der Stimmen, als durch eine
Melodik von Gottes Gnaden. Das melodische Ver-
mögen Puccini's scheint wahrlich kein grosses zu
sein. Melodische Motive, Melismen, ja; aber keine
Melodie. Puccini, ein Meister der Stimmungsmalerei,
ein Meister der musikalischen Anmuth, bietet in sei-
ner Oper nichtsdestoweniger eine Fülle reizender
Züge. Das allerliebste Madrigal (in G-moll) und
das Menuett im zweiten Act, in dem der Geist des
Roccoco mit seinem Puder- und Perrückenzauber
zierlich einherschreitet, sind feine Miniaturen des

graziösen Genres. Der ganze zweite Act sprudelt von Pikanterie, von Grazie und Feinheit. Die Orchestereinleitung zu diesem Act (H-moll, Harfe und Flöte), im Colorit wie in der Erfindung ganz und gar in „Carmen“ aufgehend, athmet das berauschte Hetärenparfum des Boudoirs Manons. Sehr hübsch und frisch wirkt der erste, französischen Mustern nachgebildete Chor mit seiner spannenden rhythmischen Rückungen (D-dur $\frac{3}{4}$); seltsam eigenartig, barok melancholisch das Lied des Leuchtturmwärters „Zur Antwort gab Käthe dem König“. Die Hafenscene (3. Act), in düsteres Colorit getaucht, empfängt ihre instrumentale Farbe von dem Klangcharakter der Bass-Clarinetten. Grossartig, ergreifend wird die Stimmung im letzten Acte; die trostlose Oede einer Wüstenei, auf die sich ein bleigrauer Himmel herabsenkt, hat Puccini musikalisch bewundernswürdig gemalt. Der Orchesterklang ist dunkel, unheimlich; die Harmonie pendelt in langsamen Rhythmen von Fis-moll nach E-moll, von E-moll nach Fis-moll. Leider spinnt sich der Act zu lange hin, um nicht zu ermüden. Der künstlerische Ausdruck der Monotonie erzeugt schliesslich eine wirkliche Monotonie, die geradezu lähmend auf die Nerven fällt. Der Physiologe, der einen Vortrag über das Gähnen hält, läuft Gefahr seine Zuhörer wirklich gähnen zu machen. Selbstverständlich gebraucht auch Puccini zahlreiche Quintenfortschreitungen, einige sogar im

Sinne des Leitmotivs; seine Harmonik ist im Uebrigen kühn und reich und bietet manches Neue. Am Schwächsten erscheint Puccini in der musikalischen Ausgestaltung der Liebesscenen. Dort, wo man eine freiaufjubelnde, vollausströmende Melodie erwartet, da versiegt die melodische Kraft des Componisten. Er bietet Steine statt Brod: indem er zu abgebrauchten phrasenhaften Wendungen, zu den längst abgeblassten Septimenschritten und zu Steigerungen greift, die auf rein mechanischem Wege durch Transponiren einer Tonfolge nach der Höhe hin billig genug zu haben sind, erstickt seine künstlerische Eigenart im Conventionellen. So bleibt das grosse Duett zwischen Manon und Des Grieux im zweiten Act „Nimm an Dein Herz mich“ trotz des Aufgebotes an Sturm und Drang des Gefühls, an Leidenschaft und Pathos, doch eine der schwächsten Stellen der Oper. Von dem grossen Talent Puccini's darf man aber mehr als ein conventionelles Opernduett verlangen.

Die Oper hat selbstverständlich auch ihr Orchester-intermezzo, das die Seelenstimmung Des Grieux' nach der Verhaftung Manons, seine Verzweiflung und seine brennende Leidenschaft zu dem unglückseligen Mädchen malt: ein Orchesterstück von nobler Haltung, charaktervoll in Stimmung und Klangwirkung, aber ohne seelische Tiefe und ohne Ursprünglichkeit.

Noch einer anderen durch Dramatisirung eines Romans entstandene Oper mag hier gedacht sein.

Die Vergessenheit, deren sich Wilhelmine von Hillern's selige „Geierwally“ mit Recht erfreute, erwies sich leider als eine trügerische: der schwülstige Alpen-Dorfroman feierte seine Auferstehung in der Oper*) des italienischen Componisten Alfredo Catalani und Frau von Hillern selbst hat ihrer etwas verstaubten literarischen Vergangenheit zu Ehren, die Mühe nicht gescheut, die italienischen Strophen L. Illica's in deutsche Opernverse umzuformen. Und so scheint denn für die Geierwally ein musikalischer Altweibersommer gekommen zu sein.

Die Handlung der Oper würde trotz ihrer grellen Contraste wirkungslos vorübergehen, wenn sie nicht von dem Vorrechte einer Opernhandlung, unvernünftig zu sein, einen weisen Gebrauch machte. Die Geierwally, eine blitzsaubere Dirn', die in ihren freien Stunden sogar dichtet, glücklicherweise hoch oben am Similaun und Murzoll, wo die Musenalmanache zu den unbekannten Dingen gehören, die Geierwally liebt den Hagenbach Joseph, einen stämmigen, reckenhaften Burschen drüben aus Sölden, einem Dorf, auf das der alte Stromminger, Wally's Vater, schlecht zu sprechen ist. Warum, erfährt kein Mensch. Nun will es der Zufall, dass der Hagenbach Joseph mit dem noch rauchenden Fell

*) „Die Wally“. Oper in vier Acten von L. Illica. Musik von Alfredo Catalani. Deutsch von Wilhelmine von Hillern.

eines Bären, den er auf der Jagd erbeutet, dem Alten in die Hände läuft. Vater Stromminger, etwas angeheitert, erbst sich gewaltig über das Jagdglück Hagenbachs. Es dauert auch gar nicht lange, da liegen sich die Beiden in den Haaren und Hagenbach giebt im Zorn dem Alten einen Stoss, dass dieser auf die Erde hinpurzelt. Das ist nicht hüsch von dem Burschen. In diesem Augenblick kommt die Wally: sie schrickt gewaltig zusammen, als sie Joseph erblickt; es gelingt ihr, die streitenden Parteien zu versöhnen. Da Wally den Hagenbach liebt, so hasst natürlich der Alte denselben um so grimmiger; ein altes Romanmotiv. Er macht denn auch seiner Stimmung weidlich Luft. Zu seinen Freunden gehört der Gellner Vincenz, ein Mensch, dem die derbe Ausdrucksweise der Alpenbewohner etwa das Zeugniß eines „schuftigen Kerls“ ausstellen würde. Dieser Gellner (der Name klingt mehr sächsisch als alpin) weiss beim Vater Stromminger seine Sache so gut zu führen, dass dieser ihn zum Eidam erkiest. Wally wird in dürren Worten der väterliche Entschluss mitgetheilt. Vergeblich erklärt sie dem Bewerber und endlich in höchst kategorischer Weise auch ihrem Vater, dass sie von dieser Heirath nichts wissen wolle. Sie giesst mit ihrer Widersetzlichkeit nur Oel in's Feuer und der Vater stellt der Tochter jetzt ein Ultimatum, entweder bis zum nächsten Ave Maria den Gellner

zu heirathen oder das Haus zu verlassen. Wally wählt von zwei Uebeln das grössere. Sie zieht, begleitet von dem kleinen Martin, ihrem Pathenkinde, hinauf in die einsame Schneewelt, in den ewigen Frieden der Hochalpen. Der zweite Act führt uns in das Dorf Sölden. Der alte Stromminger ist unterdessen gestorben; Wally, die reiche Erbin, zeigt sich wieder unter Menschen; mit ihrem kecksten Uebermuth gerüstet, kehrt sie im Gasthaus „Zum Adler“ ein, das Hagenbachs Schwester Afra bewirthschaftet. Auch der Ehrenmann Gellner hat sich dort eingefunden. Leidenschaftlicher denn je liebt Wally den Hagenbach und als sie diesen mit Afra scherzen sieht, da wähnt sie (von Gellner in dieser Annahme bestärkt) in den beiden ein Liebespärchen vor sich zu sehen. Wie in aller Welt mag sie es angefangen haben, die Einzige zu sein, die nicht weiss, dass Joseph der Bruder Afra's ist? In kleinen Dörfern pflegt man solch' unzweideutige Verwandtschaftsgrade doch nicht mit dem Schleier des Geheimnisses zu umgeben! Eifersüchtig auf Afra beschimpft sie diese; Joseph, bestrebt die Schwester zu rächen, wettet mit seinen Freunden, dass er beim Tanze Wally einen Kuss rauben werde. Mit nickender Hahnenfeder auf dem Hute nähert sich der schneidige Bursche der darüber beglückten Wally. Sie tanzen. Und wie sie sich gegenseitig in die Augen schauen, da flammt es von heisser

Liebes-Leidenschaft in ihren Seelen; sie fallen sich endlich gegenseitig in die Arme und küssen sich mit Inbrunst. Joseph hat seiner Wette nicht mehr gedacht. Als jetzt bei dem Kuss die Burschen zu lachen beginnen, verlässt Joseph beschämt seine Wally und sie, die meint, von Joseph verrathen und angeführt worden zu sein, gelobt in jäh aufwallendem Rachedurst, Josephs Nebenbuhler Gellner angehören zu wollen, wenn dieser den ihr angethanen Schimpf austilge. Im dritten Act erfüllt sich diese so leidenschaftlich herbeigewünschte Rache. Joseph eilt des Abends in das Nachbardorf, um zu Wally's Füßen Verzeihung zu erflehen: von dem schmalen Steg, der über den Abgrund hinwegleitet, stösst ihn der heimtückische Nebenbuhler in die Tiefe. Sein Nothschrei dringt in das Herz Wally's, das in der Einsamkeit längst wieder zärtlich dem Geliebten entgegenschlägt. Sie eilt aus ihrem Schlafgemach hinaus auf die Strasse; Gellner tritt ihr entgegen im Vorgefühle seines Triumphes. Wally aber fasst ihn bei der Kehle und drängt ihn dem Abgrund entgegen, der den Geliebten verschlungen. Da tönt ein Klagelaut Josephs aus der Tiefe herauf. Schnell ändert sich ihr Plan; jetzt gilt es, den noch Lebenden zu retten. Sie schreckt die Nachbarn aus dem Schlafe; mit Leitern und Stricken rücken sie von allen Seiten heran. Wally selbst steigt in die nächtliche Tiefe des Abgrundes: Joseph wird

gerettet. Bewusstlos liegt er in den Armen Afra's. Woher wussten denn die Söldner so schnell von dem Unglück, dass sie jetzt in hellen Haufen aufmarschiren? Wally, die noch immer Afra für die Braut Josephs hält (!), glaubt Joseph auch für Afra gerettet zu haben. Ueberströmend von Edelmuth schenkt sie Haus und Hof und Felder der Pseudo-braut und zieht sich (4. Act) in die Eisgefilde der Gletscherwelt zurück. Dort träumt und schmachtet sie und verzehrt sich in innerem Leide und in unaussprechlicher Sehnsucht nach ihm... Und Joseph ist wieder gesundet. Heil geworden, will er Wally auf den Knieen für seine Errettung danken. Er steigt in's Hochgebirge hinauf und dort, inmitten der grausigen Einöde, inmitten dieser eisigen Welt des Schreckens erblüht ihnen die Wunderblume der Liebe. Die Missverständnisse sind gelöst und die Beiden rüsten sich, in's warme Leben zurückzukehren. Da erhebt sich heulend ein Schneesturm, milchweisse Nebel senken sich herab und eine Lawine donnert verderbenbringend von den Schroffen nieder zu Thal Aber das Schicksal erbarmt sich der liebenden Seelen: auf einem Felsengrat, den die Wuth der Lawine nicht erreichte, sehen wir Wally im Arme des Geliebten der strahlend aus den Wolken tauchenden Sonne selig entgegenlächeln. Das gute Herz der Frau von Hillern hat den Beiden das Leben gerettet

Man erkennt auf den ersten Blick, dass die so pathetisch aufgebauchte Handlung aus einem ziemlich läppischen Missverständniss hervorgeht. Dass Wally das geschwisterliche Verhältniss zwischen Joseph und Afra nicht kennen soll, bleibt höchst unwahrscheinlich; dass Wally wegen eines Kusses, den sie einem heissgeliebten Manne gegeben, an ihm zur Mörderin werde, ist noch viel unwahrscheinlicher. Auf diesen beiden Unwahrscheinlichkeiten wird aber die ganze Opernhandlung aufgebaut; dass dort, wo die Voraussetzungen so unwahrscheinlich und — sagen wir es deutlicher — so einfältig sind, dass dort die Schlussfolgerungen nicht überzeugend und wahrscheinlich sein können liegt auf der Hand. Uebrigens, ganz abgesehen von dem fragwürdigen logischen Grundriss, auch der Aufbau glückte nicht sonderlich. Der alte Stromminger, eine lediglich episodische Figur, verschwindet im Zwischenact spurlos; Gellner, das böse Princip, ist gänzlich verzeichnet: er spielt den zartbesaiteten, gefühlvollen Bösewicht, schleicht wie das Unheil selbst auf der Scene herum, wagt sich jedoch aus seiner jämmerlichen Feigheit nicht heraus; er declamirt der Wally in süsslichen Worten und poetischen Bildern seine Liebe vor, trieft von Sentimentalität und Wehmuth und wächst sich bei alledem nicht einmal zum imposanten Schurken aus, dem es auf einen Mord nicht ankommt, wenn

es eine Leidenschaft zu befriedigen gilt. Alle seine Drohungen sind nur feiges Geschwätz. Die Wally selbst gehört zu den Popanzen der Phantasie: ein Geschöpf wie diese Wally wird es niemals geben, selbst dann nicht, wenn der Roman der Frau von Hillern irgend einem Alpendirndl die Vernunft verwirren sollte, was der Himmel verhüten möge. Das Textbuch ward auf den eiteln Theatereffect zugeschnitten: stürzende Lawinen hatte man auf der Bühne bis jetzt nicht gesehen; eine Theaterlawine, ha! Etwas Neues. Diesen Effect wollen wir uns nicht entgehen lassen. Aber wie ihn herbeiführen, wie ihn wahrscheinlich machen? Ganz einfach. Wir schreiben zur Lawine eine Oper, deren letzter Act im Hochgebirge spielt. Uebrigens scheitert diese so listig vorbereitete Lawine an ihrer physikalischen Unmöglichkeit: denn, wie kommt der Schnee auf die lothrecht aufsteigende Felsenmauer des Murzolls? Auf der höchsten Spitze eines Berges eine Lawine? Die unsinnige Effectsucht eines Meyerbeer, der dem dünnen Worte „Schattentanz“ zu Liebe eine Wahnsinnige mit dem eigenen Schatten tanzen lässt, lebt in diesem Textbuch wieder auf.

Die Musik Catalani's bietet eine Fülle interessanter Details; Catalani, ein feingebildeter, geistvoller Musiker, schreibt frisch, lebendig und selbst poesievoll. Aber es geht ihm wie dem Mephisto-

pheles, der einmal sagt, „denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein“: überall dort, wo dem Componisten die musikalisch-melodische Erfindung ausgeht, da fällt ihm ein „Wort“ ein, das er zum Klangbildchen ausmalt. Diese Miniaturen stossen und drängen sich in seiner Musik. Für den Bären, der mit den Pranken zum Schlage ausholt, sein grollendes Brummen, den rieselnden Firnschnee (Harfen-Glissando), die wirbelnden Flocken, für die starre Erhabenheit und die grenzenlose Melancholie der Gletscherwelt, für den Sturmwind, der mit Dämonenstimmen die Ferner umheult, für Alles hat Catalani realistische Farben und charaktervolle Rhythmen. In diesen Tonmalereien spricht sich eine geniale, aber einseitige musikalische Begabung aus. Das rein-melodische Element — in dem sich die Töne erst zur Musik verdichten — entquillt seiner Phantasie leider in bei weitem spärlicherem Masse; warm empfunden und melodisch schön klingt eigentlich nur Wally's Gesang „Nun denn so lasst mich ziehen“, (E-dur); zärtliche Melismen der Oboe und eine wundervolle Tranquilllostimmung zeichnen dieses klangschöne Stück aus. Das von Wally gedichtete „Den Pfad zu Murzolls Höhen“ (D-moll) klettert auf einer seltsamen Melodiespur dahin: Man glaubt in der That auf einem im Zickzack steil aufleitenden, schwindelnden Gemsenpfad sich zu bewegen. Diese

Melodie ist fremdartig, auch im instrumentalen Colorit mit seinen Pizzicato-Klängen, Harfenaccorden, seinen flimmernden Geigen und seinen sonderbaren Quintenharmonien, die zusammen mit Motivgliedern aus diesem Liede an verschiedenen Stellen der Oper wiederkehren. Fein poetisch wirkt die Musik des letzten Actes. Schon das Vorspiel, das in seiner Stimmung und im Ausdruck schmerzlichster Trauer leise an die Einleitung zum dritten Tristanacte gemahnt, kündigt Besonderes an. Die Orchesterbehandlung fesselt hier in hohem Masse und auch in rein musikalischer Beziehung hat hier Catalani seinem Talente Bedeutendes abgerungen. Stimmungen von bezaubernder Weichheit und lyrische Ergüsse von eindringlicher und ergreifender Wahrheit des dramatischen Ausdruckes wechseln in diesem Act mit Instrumentalbildern von erlesener Schönheit, mit leidenschaftlich grossen Ausbrüchen und wahrhaft dämonischen Episoden. Wenn Catalani den aus der Ferne heranrasenden Schneesturm mit heulenden Menschenstimmen (hinter der Scene, ähnlich wie Verdi im „Rigoletto“) instrumentirt, so empfindet der Hörer ein kaltes Grausen Ein in seiner musikalischen Eigenart interessantes Charakterstück hat Catalani dem dritten Act vorausgeschickt: in den Mittelstimmen erklingt ein ostinates Thema: g, a, b, an welchem der Componist in harmonisch-melodischen Combinationen den Geist und die Er-

giebigkeit seiner Harmonik erprobt. Alle diese Züge gehören dem Lyriker an. Der Dramatiker Catalani offenbart sich in den frischen, schwungvollen und lebendig bewegten Chorsätzen, die im zweiten Acte dem Humor der Situation allerdings Manches schuldig bleiben, dafür aber im dritten Acte, nach dem Absturz Josephs, zu umso bedeutenderer Wirkung gelangen. Dieser Act darf als hervorragende musikalisch-dramatische Leistung gelten. Die Figur des Gellner, wie sie in ihrer dichterischen Ausgestaltung unwahr erscheint, ist auch in ihren musikalischen Umrissen verzeichnet; ihrer musikalischen Charakteristik fehlt die düstere Farbe, das unheimliche Gepräge. Der Componist fällt hier zugleich mit der Dichterin. Warum sich Catalani die eigenartige, specifisch gefärbte Volksmusik der Alpenländer für seine Volksscenen hat entgehen lassen, erscheint unbegreiflich; mit ein paar Klängen à la Koschat hätte Catalani hier mehr erreicht, als mit diesem Aufwand von widerhaarigen Rhythmen und stachligen Harmonien. Der Stil Catalani's zeigt sich trotz einzelner Anklänge an Wagner weit mehr von Verdi und französischen Musikern als von der neudeutschen modernen Musik beeinflusst. Aber nichtsdestoweniger gehört Catalani zu jenen Künstlern, die mit Horaz von sich sagen können: „Odi profanum volgus“. Seine Musik ist immer vornehm, fern jeder Trivialität, und wenn sie es

nicht vermag durch melodische Ursprünglichkeit hinzureissen, so entbehrt sie doch ebenso wenig der dramatischen Kraft wie der lyrischen Anmuth und des Feinsinns.

Von den Nebenmännern der Jungitaliener hat der Deutsch-Russe Erik Meyer-Helmund durch die klägliche, rein äusserliche Nachbildung der „Cavalleria“, als welche sich seine Oper „Der Liebeskampf“ darstellt, einen ungeheuren Mangel an geistiger Freiheit, an kritischer Einsicht in das Wesen des neuen Opernstils und jenes Deficit an Kunstverstand aufgedeckt, das inferioren Geistern, die von der Nachahmung, vom Schmarotzerthum auf Kosten des Genius leben — wie die Muscheln, die sich am Leibe des Leviathan ansiedeln — verhängnissvoll wird. Meyer-Helmund gehört zu den typischen Erscheinungen eines entarteten Kunstlebens: in seiner leichtsinnigen, trivialen Kunst, in seinen der seichtesten Gattung des französischen Chanson angehörigen, coquett aufgeputzten und mit Wohllaut geschminkten Salonliedern lebt der flache, niedrig-sinnliche Geist jener Gesellschaftskreise, die keine „künstlerische Noth“ empfinden, die kein anderes Bedürfniss als das Amusement, den Sinnenkitzel, die elegante Phrase, die maskirte Zote kennen. Die Lieder Meyer-Helmunds sind durchaus maskirte Zoten. Seine Oper „Der Liebeskampf“*) ist

*) „Der Liebeskampf“. Oper in einem Act, Dichtung und Musik von Erik Meyer-Helmund.

ein musikalisch - dramatischer Wechselbalg. Der dramatische Aufbau seiner Dichtung zerfällt schon in den Grundmauern; die Handlung spielt aus dem Unwahrscheinlichen in das Unsinnige hinein; der Cultus des Theatereffekts und das Bestreben, um jeden Preis eine zerschmetternde „tragische“ Wirkung herbeizuführen, führt zur widerlichsten Unnatur, zur Fratze. Eine Figur wie dieser Pietro ist eine tragische Caricatur, ein Trauerspielkrüppel; Maritana, die Heldin, eine singende Puppe, ohne Leben, ohne Empfinden, ohne Leidenschaft; also völlig undramatisch. Unglücklichen, die in den Fluthen den Tod suchen, pflegen wir unser Mitleid nicht vorzuenthalten, wenn es Leid und Kummer sind, die sie zur Verzweiflung treiben. Pietro springt auch in's Wasser. Sein Selbstmord, verächtlich komödiantenhaft, erzeugt nicht nur kein Mitleid, sondern vielmehr Widerwillen und Unbehagen. Die Musik Meyer-Helmunds ist pathetisch-geschwollen, unwahr, verzerrt, eine künstlerische Lüge; Wagner und Mascagni sind die Pole, zwischen denen sie hin- und herschwankt. Gelegentlich erinnert sich der Componist an sich selbst, so in der angenehm-unterhaltenden Balletmusik, die zu den besten Nummern der Partitur zählt. Das hochgeschraubte Pathos der Orchesterbehandlung stellt sich übrigens zur schöpferischen Ohnmacht des Werkes in grotesken Gegensatz. Das Drama selbst baut sich

auf eine seltsame Scheinhandlung auf: denn die Oper ist im Grunde nichts anderes als ein Monolog, der, dem Chor des Volkes, der eigentlichen zweiten Person des Stückes, gegenüber gestellt, aus der Seele des Helden auf die Nachricht hin von der Untreue der Geliebten hervorbricht. Hätte Meyer-Helmund diese innerste Wesenheit seines Textes erkannt, so würden wir den Besitz einer Oper beklagen müssen, deren besondere Eigenart es gewesen wäre, dass sich an ihrer Handlung, da alle anderen Personen neben Pietro überflüssig sind, nur eine einzige Person und der Chor betheiligen. Und das wäre doch noch nicht dagewesen.

Auf einer viel höheren künstlerischen Stufe steht Karl von Kaskel mit seiner Oper „Hochzeitsmorgen“*). Auch sie schliesst sich in dem volkstümlichen Charakter der Handlung, in Zuschnitt und Farbe und Ausgestaltung der veristischen Richtung an. Der Stoff ist dem Volksleben Italiens entnommen. Das alte Stück: Giovanna, eine ländliche Schönheit, wird von zwei jungen Männern geliebt. Der eine, Paolo, entfachte einst in dem heissblütigen jungen Mädchen die ersten Flammen der Sinne; er trank ihre Küsse und nahm für Liebe, was nur schnell verflackerndes Liebesspiel gewesen; der andere, Pietro, ist der Erkorene ihres Herzens:

*) „Hochzeitsmorgen“. Oper in einem Act von Franz Koppel-Elfeld. Musik von Karl von Kaskel.

ihn allein liebt sie. In dieser Exposition liegt der Kern einer Eifersuchtstragödie. Paolo und Pietro lernen sich alsbald kennen. Aber unter seltsamen Umständen. Paolo, ein Brigant, auf dessen Haupt ein hoher Preis gesetzt ist, fällt Pietro, dem Capitain der Bersaglieri, in die Hände. Paolo wird in einen Thurm gesperrt, aus dessen Tiefe seine melancholische Kanzone hinaus in die Nacht klingt. Giovanna hat den gefangenen Räuber sofort wiedererkannt; ob es ein Aufzucken alter Leidenschaft, ob es Mitleid, das sie leitet: gleichviel; sie bittet ihren Verlobten, den stattlichen Capitain Pietro, sie beschwört ihn mit Seufzern, Thränen und Drohungen, den Gefangenen entwischen zu lassen. Pietro schwankt zwischen Liebe und Pflicht; aber als er sich in tiefster Nacht dem Thurm nähert, um das von Giovanna erzwungene Versprechen einzulösen, da bäumt sich sein Pflichtgefühl, seine Soldatenehre mächtig in ihm empor. Mit mannhaftem Aufschwung reißt er sich los von der feigen Willensschwäche, die ihn zum Verbrecher zu erniedrigen droht. Paolo würde nun vermuthlich am nächsten Tage den Flintenläufen und Säbelklingen der Carabinieri entgegenstarren müssen, wenn die Rolle des Capitain nicht ein Anderer zu Ende spielte. Dieser Andere ist Toto, ein Krämer, der geschmuggelte Waaren von Paolo zu beziehen pflegte; er wusste sich die Schlüssel zum Thurm zu verschaffen und

schleicht jetzt heran und befreit den Schelm aus der gefährlichen Sicherheit. Ein so tüchtiger Räuber wie Paolo will natürlich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, schnell noch in der Rache Liebe und in der Liebe auch Rache zu geniessen. Er klopft ziemlich unbescheiden an Giovanna's Thür. Giovanna erscheint; sie will von Paolo nichts mehr wissen; sie sagt es in dürrer Worten dem in Leidenschaft Rasenden, dass sie ihn „nie geliebt, nie, nie!“ und greift in ihrer Noth nach dem Strang zur Alarmglocke, jeden Augenblick bereit, den gewaltthätigen Liebhaber den Carabinieri in die Hände zu liefern. Paolo entflieht in höchster Wuth, Rache und Tod dem schwörend, der ihm Giovanna abspenstig gemacht. Die Nacht beginnt sich zu lichten. Ein poetischer Ziegenhirt fängt zu singen an:

Sieh, Anita, hell die Morgensonne scheint,
Sieh, Anita, Ros' und Lilie haben sehr geweint.
Und weisst Du warum? Anita, höre zu:
Weil sie so schön nicht sind wie Du.

In frischer Schönheit dämmert der Morgen herauf, der Pietro und Giovanna für immer vereinen soll: der Hochzeitsmorgen. Schon klingt das Kirchenglöcklein. Volk und Gäste strömen herbei. Das Brautpaar erscheint, Glück und Freude leuchtet aus allen Mienen. Man ordnet sich zum Hochzeitszug: da stürzt Paolo, der freche Räuber, aus seinem Hinterhalt hervor; mit einem jähen Aufschrei kündet

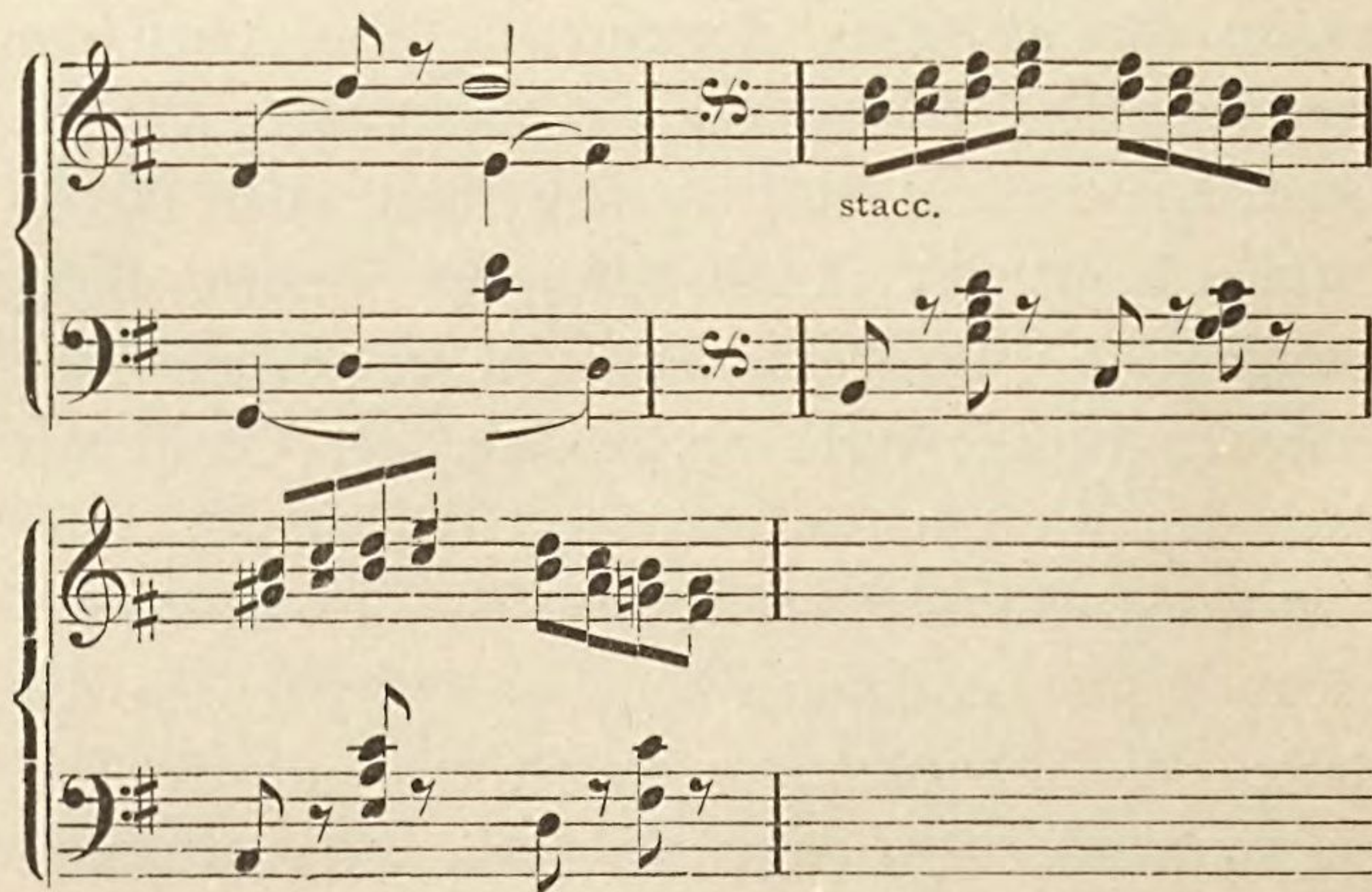
sich das Entsetzen der Gäste über sein unheilvolles Erscheinen. Ein paar Worte fliegen hin und' her, dann entreisst der Wahnsinnige einem Soldaten den Säbel und stürzt auf Pietro los, zum tödlichen Streich ausholend. Aber Giovanna fängt den dem Geliebten zgedachten Stoss auf und sinkt in's Herz getroffen zu Boden, Pietro zuflüsternd: „Dich nur allein hab' ich geliebt, treu bis zum Tod“.

Der Autor des Textes hat mit diesem Drama dem Componisten ein den Zwecken der Composition entgegenkommendes Opernbuch geliefert, das reich an Contrasten und an frischem Leben ist. Dass die italienische Nacht, die Exposition und Katastrophe trennt, kaum eine Viertelstunde dauert, betrachten wir ohne Weiteres als poetische Lizenz. Die Zeit des Dramatikers sind die Ereignisse. Seine Uhr ist nicht die bürgerliche. Auffälliger erscheint es, dass einzelne Scenen ohne rechten Zusammenhang bloß mechanisch aneinandergeleimt sind. So befindet sich die Scene, in der man Paolo aus dem Kerker singen hört, offenbar am falschen Platz. Eben eingesperrt, — der Schlüssel kann sich kaum im Loch umgedreht haben — singt der Schmuggler schon seine Kanzone. Er muss es sehr eilig haben. Diese Kanzone würde weit wahrscheinlicher und wirkungsvoller sein, wenn sie während oder nach der folgenden Scene zwischen Pietro und Giovanna gehört würde. Jenem quellenden Gesange gegen-

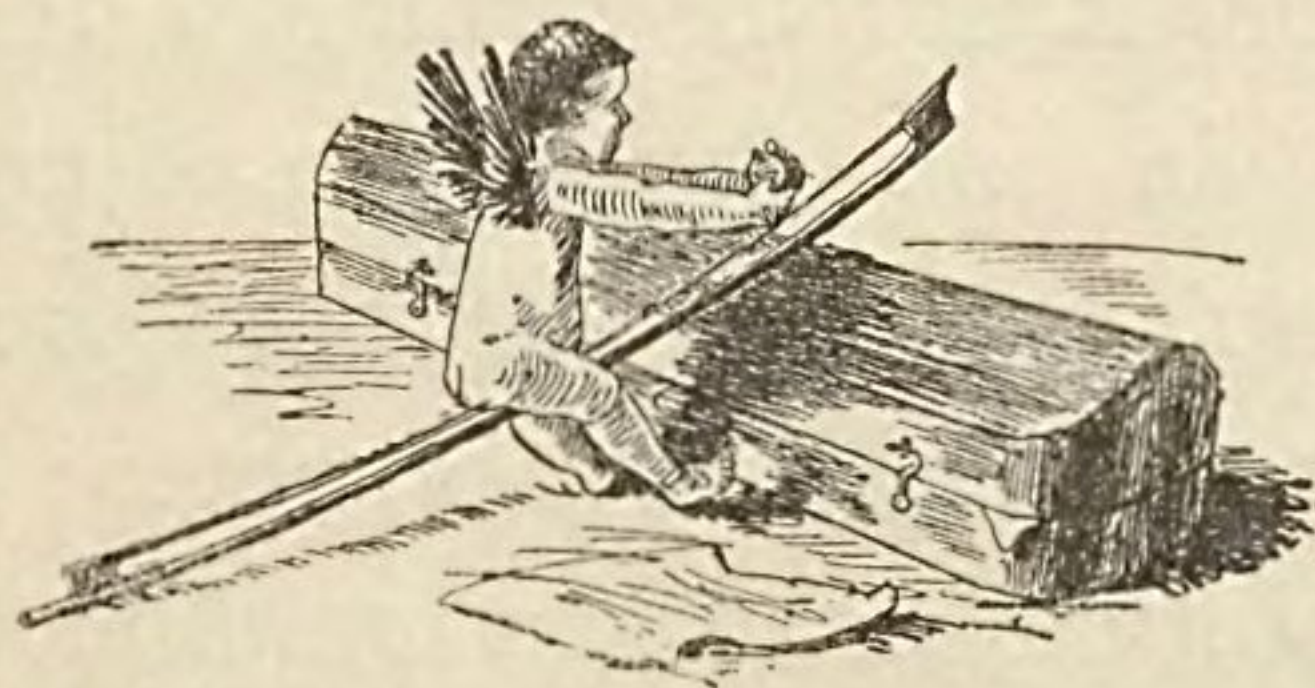
über, der Giovanna's Mitleid aufblühen macht, würden wir es begreiflich finden, wenn das Mädchen den „Jugendgespielen“ um jeden Preis zu retten versucht. Die Gefühlsbewegung Giovanna's erscheint uns in ihrem leidenschaftlichen Ausdruck wenn nicht bedenklich, so doch nicht genügend motiviert. Dass die Charakteristik des Schmugglers auf jene des unglücklichen Liebhabers sich zuspitzt, ist zwar etwas zu conventionell, aber wenigstens natürlich.

Die Musik, die Karl von Kaskel, ein junger von Franz Wüllner gebildeter Dresdener Tonkünstler, zu diesem Textbuche geschrieben, zeugt von entschiedenster und gesunder Begabung. Es sind vorzugsweise die älteren Formen, in denen sich der Componist mit Sicherheit und ohne jede scholastische Einengung bewegt. In seinem Stil lebt ein starkes dramatisches Element; die Situationen der Handlung sind fast immer lebendig erfasst und mit charakteristischen Strichen umgrenzt, die Detailmalerei berührt durch ihre feinsinnige Zurückhaltung sympathisch. Im Einzelnen geht es freilich ohne einige Fehlgriffe nicht ab. Wenn der Componist nach den Worten Giovanna's: „Und Du willst Blut vergiessen? Mir schaudert!“ die Oboe ein melancholisches Motiv anstimmen lässt, so begreift sich das Zarte des instrumentalen Ausdrucks aus der diskreten musikalischen Charakteristik dieser Gestalt;

wirksamer aber wäre an dieser Stelle jene kräftigere Farbengebung gewesen, deren der Componist sonst mehrfach mit vortrefflicher Wirkung sich bedient. Gleich das gewaltige Motiv der Tuba (F-moll), mit dem das kurze Vorspiel beginnt, ein pompöses Alfresco-Motiv voll Kühnheit und Kraft, ist ein vollgültiges Zeichen des dramatischen Vermögens, über das der Componist verfügt. Das Orchester behandelt Kaskel mit feinem Farbensinn. Seine Musik ist warm empfunden und freundlich anregend. Ihre Perlen sind die schöne, innige As-durstelle bei den Worten „O Mutter, wie Du fragen kannst“, das in weichen Harmonien aufwärts schwebende Gebet Giovanna's, dann die düstere Canzone Paolo's und das gluthvolle, Duett zwischen Giovanna und Pietro. Neben vielen reizvollen Einzelzügen ist es der entzückende Mädchenchor (in G-dur) „In dämmernder Früh“,



in dem das lyrische Talent Kaskels seine lebenswürdigste Seite enthüllt. Der Plastik des dramatisch-musikalischen Ausdrucks würde es zum Vortheil gereicht haben, wenn der Componist, statt das Orchester als alleiniges Mittel der Charakteristik zu benutzen, gelegentlich auch zu recitativischen Formen gegriffen hätte. Stellen, wie das kurze Gespräch zwischen Pietro und Giovanna: „Wie, Du zitterst für den Fremden? — Aus Mitleid“ u. s. w. verblassen durch das unausgesetzte orchestrale Untermafen und verlieren ihre dramatische Schlagkraft. Echt volksthümlich wirkt die Balletmusik auf der Bühne: namentlich die drollig-schwerfällig sich empor-schleifenden Fagottfiguren geben zusammen mit den schnatternden Clarinetten ein getreues Bild naiver Dorfmusik. Auch der Humor gelangt hier zu Wort: es berührt ergötzlich, wenn die eine Clarinette aus dem Takt geräth und in der Irre herumschweift.





VI.

Die komische Oper.

Wer den geschichtlichen Entwicklungsgang der komischen Oper verfolgt, dem wird sich die Erkenntniss aufdrängen, dass dieses Genre in einem scheinbar unaufhaltsamen Niedergang begriffen ist. Seit den Tagen Mozarts wurde auf dem Gebiete der komischen Oper Nichts geleistet, was über jene von diesem Meister geschaffenen Glanzstücke des musikalischen Humors hinausragend das Ausdrucksvermögen der Musik nach dieser Seite hin mit neuen Accenten bereichert hätte. Lortzing, Nicolai und Flotow bewegen sich in der Sphäre des Althergebrachten; ihre Kunst knüpft an die Vergangenheit an und bildet Gegebenes weiter. Ihr musikalischer Ausdruck enthält in der That kein Element, das nicht schon vor ihrem Kunstschaffen in den Werken der älteren Epoche

vorhanden gewesen wäre. Der komische Stil Mozarts wurde in Deutschland ebenso wenig übertroffen, wie in den romanischen Ländern die Buffooper Rossini's. Mit der Verallgemeinerung und der Verflachung der Kunst ging eine Verflachung des Kunstgeschmacks Hand in Hand und so gelangten die dramatischen Componisten in ihrer feilen Gefälligkeit dem gemeinen Tagesbedürfniss gegenüber allmählich dazu, die Trivialität zum Princip zu erheben. Die Operette, diese Kunst der Trivialität, war die Erscheinungsform dieser vollständigen Entartung der komischen Oper. Der Humor schwand zugleich mit der versiegenden Schöpferkraft. Aber noch ein zweites Moment machte sich in nachtheiligster Einwirkung auf das komische Operngenre bemerkbar. Während die possenhafte Komik, der niedriggemeine Witz, die theatralische Grimasse, nach wie vor in voller Unkrautblüthe steht — Offenbach war ihr lasciv-frivoler Meister — tritt die Decadence des musikalischen Humors als Begleiterscheinung jener pessimistischen Lebensanschauung auf, welche in der seit dem Auftreten Meyerbeers und Wagners fast ausschliesslich gepflegten tragischen Oper ihren musikalisch-künstlerischen Ausdruck fand. Der tragische Accent ist es, der dem modernen Empfinden, das trotz der dionysischen Ausbrüche eines Friedrich Nietzsche und der ihm folgenden Geister ein pessimistisches blieb, tief innerlich wahlverwandt

erscheint. Die grossmächtige Tragik Wagners, diese ungeahnte, ungeheure Nachwirkung der Lehre Schopenhauers von der Verneinung des Willens zum Leben, überdröhnte die feineren Laute des Humors, die zarteren Accente der Komik vollständig. Der Pessimismus ist der finstere, starr-drohende Mollaccord, in dem alles moderne Empfinden ausklingt. Und in dieser pessimistischen Grundstimmung unseres Zeitalters haben wir wohl auch den Erklärungsgrund für den kärglich-inhaltsarmen, schüchtern-matten Humor zu suchen, der als sogenannte komische Oper, Niemandem zur Freude, sich weiterschleppt. Ein merkwürdiges Paradoxon will es, dass der grösste Pessimist unserer Zeit — Richard Wagner — auch ihr grösster Humorist war: in den Meistersingern. Der Widerspruch erklärt sich leicht. Wagner, der grosse Pessimist, stand eben über dem Pessimismus; seinem allumfassenden Geiste lösten sich im Humor alle Welträthsel, alle Menschenprobleme. Sein Pessimismus trug ihn zu einer Höhe der Erkenntniss, der Anschauung empor, in der wie aus der Vogelperspective seinem mitleidsvollen Blicke die Thatsache Mensch in ihrem ganzen Umfange sich darstellte. Wie er, der Gewaltige, so stehen die grossen Pessimisten, die grossen Weisen, die grossen Menschen über dem Pessimismus: und dieser erhabene Standpunkt sichert ihnen jene Ueberlegenheit des Blickes, jene

geistige Freiheit der Seele, die als Humor oder als Ironie nach Aussen drängt. Diese grossen Pessimisten gleichen hohen Bergen, die in ihrer mittleren Zone von Nebel und Wolken umhüllt sind, während ihr Haupt in den sonnenglänzenden Aether hinaufragt, in ein ewiges Meer voll lachenden Lichts. Und die Myriaden kleiner Pessimisten sehen die Welt wie von Maulwurfshügeln aus: nebelumfängen, dunstbeschwert, öde und grau. Den Sonnenglanz über den Wolken ahnen sie kaum. Dieses Ahnen ist ihr Humor. Aber die Sonne, den blauen Himmel zu sehen, gelingt ihnen nicht. Woher soll ihnen der Berggipfelhumor, die Sonnenfreudigkeit des Daseins kommen? Welch' ein Satyrspiel, wenn solch' ein kleiner Maulwurfshügelpessimist die grosse leidvolle pessimistische Verstimmung der Weltseele verscheuchen und den Pessimismus über sich selbst in ein befreiendes, herrliches, heilsames Gelächter will ausbrechen machen!

Es giebt kein überzeugenderes Denkmal geistiger Grösse und geistiger Freiheit als ein humoristisches Kunstwerk, als eine komische Oper. Nur den glänzendsten und tiefinnerlichsten Geistern ist es in unserem Zeitalter noch gestattet, Dionysos zu feiern. Dem einzigen Richard Wagner war es unter allen modernen Tonkünstlern beschieden, über den Pessimismus sich zu erheben. Ihm allein war es gegönnt, die einzig ursprüngliche, lichtdurchfluthete,

und einzig dionysische komische Oper zu schaffen und die Thatsache Mensch in diesem bewunderungswürdigen Kunstwerk im Humor zu verklären. Die Meistersinger sind das einzige Musikdrama unseres Jahrhunderts, in dem eine den Pessimismus überwindende dionysische Empfindung lebt.

Allen anderen komischen Opern, die unsere Zeit hervorgebracht, fehlt der grosse Blick; der Blick von oben, der Blick in die Sonne und in die Tiefe; die Luft der Bergeshöhen; das Licht; sie alle entbehren der weitgespannten geschlossenen Horizonte; sie bewegen sich der Thalsohle entlang; ein Ameisenhaufen wird ihnen zur Welt. Die Meerkatzenphilosophie der Goethe'schen Hexenscene ist ihre Weltweisheit. Es sind Opern für ein kleines Geschlecht. Opern, die in ihrem mikrokosmischen Behagen dem Pessimismus ein Schnippchen zu schlagen meinen und doch nur die Reflexbewegung einer unbewussten Ironie dieses grossen Weltpessimismus sind. Blähungen des Pessimismus.

Ein Blick auf die wenigen komischen Opernwerke der letzten Jahre wird uns über die Kleinheit des Inhaltes dieser Kunst Aufklärung bringen. Die Phantasie der neueren Tonkünstler, die sich in der komischen Gattung versuchten, ähnelt der Fliege im Bernstein; sie hat Flügel, aber sie taugen nicht zum Fliegen; sie bleibt unverändert dieselbe, durch alle Entwicklungsphasen des künstlerischen Schaffens

hindurch von demselben durchsichtigen, schwach-elektrischen Element einer zähen Hülle umgeben, einer Summe conservativer, althergebrachter, an-erzogener und ererbter Vorstellungen, in denen die arme Fliege Phantasie erstickte und für Ewigkeiten mumificirt ward. Im Vordertreffen der deutschen Componisten, die jedoch in der Ausdauer und Er-giebigkeit, mit der sie die komische Oper pflegen, von den französischen Tonkünstlern bei Weitem übertroffen werden, steht Karl Reinecke, ein Meister der musikalischen Kleinmalerei, dem fein zugespitzter Witz und eine gleich den jungen Katzen mit dem Wollknäul spielende Scherzlaune im reichen Masse zur Verfügung stehen.

Die Handlung seiner komischen Oper „Der Gouverneur von Tours“*) ist einem älteren französischen Lustspiel entnommen. Sie gipfelt in harmlosen, mit drolligen Situationen gewürzten Verkleidungsscenen. Im Grunde genommen ist es die Geschichte zweier Kapuzinerkuten, die man uns vorführt. Es waren einmal zwei Kutten. Ein paar äusserst gutmüthige, joviale, für die Sicherheit ihrer Mitbürger besorgte Räuber, welche eben einen Schatz gestohlen, wählten sich diese beiden Kutten als ehrsamem Deckmantel der Schalksnatur. Die Spiessgesellen treten als fromme Kapuziner, die ihren

*) „Der Gouverneur von Tours“. Komische Oper in 3 Acten von E. Bormann, Musik von Carl Reinecke.

Segen mit rühmlicher Freigebigkeit dem Volke spenden, in Tours auf. Im Gasthof zur „goldenen Henne“ kehren sie ein. Dort hat eben Karl von Belcour, ein heissblütiger Soldat, seinem Onkel, dem biederem Doctor Marteau, einem in der Ausdehnung und Vielseitigkeit seiner Praxis an den Dr. Bartolo im „Barbier von Sevilla“ erinnernden Arzt, ein Geständniss abgelegt. Er leidet an „afficirtem Herzen“ und Marie v. Souvre, die im Kloster der Karmeliterinnen zu Erziehungszwecken befindliche Tochter des Gouverneurs von Tours, ist seine Herzensdame. Die gilt es mit Reitermuth zu erringen. List, Zufallsgunst und Onkelschlauheit ebnen dem jungen Manne die Wege. Der Gouverneur von Tours, der alte Souvre, befindet sich in grosser Aufregung: ein Brief von Richelieu stellt ihm das glänzende Amt eines Gouverneurs von Paris in Aussicht, wenn es Souvre gelänge, die beiden Räuber dingfest zu machen, die man in Tours vermuthet. Als nun die Banditen unter der Last ihrer schweren, goldgefüllten Truhe einherkeuchen, gelingt es einigen verfänglichen Worten Karls und seines Kameraden Brissac, die empfindsamen Räuber so in die Enge zu treiben, dass sie ganz blass werden. Als Dr. Marteau dem Einen von ihnen an den Puls fühlen will, bekommt er den Griff einer grossen Reiterpistole zu fassen; man untersucht die Burschen weiter und findet „Büssergeisseln“, d. h. Dietriche; ein „Essbesteck“:

nämlich einen Dolch; „Brausepulver“: ein Päckchen mit Gift, sowie noch andere „Essbestecke“. Man öffnet vor ihren Augen die Truhe: der gestohlene Schatz gleisst der Sonne entgegen. Karl und Brissac versichern sich nun sofort der beiden Mönche: nachdem diese ihre Kutten abgelegt, werden sie mit den höflichen Worten:

„Hochgeehrte Herren, hier
Bitte, Zimmer Nummer Vier“

auf einige Zeit dem freien Verkehre mit der Aussenwelt entzogen. Brissac und Karl schlüpfen in die Kutten hinein und durchschreiten gleich darauf als ehrwürdige Kapuziner, fromm das Kreuz schlagend und heilkräftigen Segen nach allen Seiten hin ertheilend, die unterdessen im Gasthause zur „goldenen Henne“ zusammengeströmte Menge durstiger Seelen. Der zweite Act führt uns in das Kloster der Karmeliterinnen. Da sitzen sie beisammen, die jungen Damen, und mühen sich, gebildet zu werden. Die Jahreszahlen der punischen Kriege schwirren durch das Schulzimmer, während draussen der Frühling lacht. Die Mädchen schwärmen schliesslich in's Freie hinaus, nur die träumerische Marie v. Souvre und die lustige Louise v. Lacan bleiben im Zimmer zurück. In althergebrachter Weise haben sich die beiden Backfische in zwei schneidige Offiziere vernarrt: Karl und Brissac, welche plötzlich, o Wunder, als Kapuziner verkleidet, über die Schwelle des

Zimmers treten. Die Mädchen erkennen die Verkleideten auf den ersten Blick. Um nicht aus der Nähe des Geliebten scheiden zu müssen, führen die jungen Damen die altbeliebte, stets bewährte Ohnmachtskomödie auf, die dem inzwischen angekommenen Doctor Marteau — Geschäfte haben ihn in's Kloster geführt — Veranlassung giebt, den beiden Mönchen etwas schärfer unter die Kapuzen zu gucken. Er durchschaut die List. Sein Onkelherz ist jedoch treu: er schweigt. Louise fällt zuerst in Ohnmacht; gleich darauf Brissac, der mit einem dumpfen Schrei zusammenbricht. Man geleitet die Ohnmachtschwachen hinaus. Marie und Karl bleiben allein zurück; zwischen ihnen spielt sich nun eine feurige Liebes-scene ab Aber auch den Gouverneur hat ein genialer Spürinstinct nach dem Kloster hingezogen; er verspricht sich von dem klugen Rathe der Oberin in der Räuberangelegenheit viel, sehr viel. Während er sie mit der Eigenart des Falles bekannt macht, trifft ein Courier ein, der die Nachricht bringt, dass die Räuber als Kapuziner verkleidet in der Umgebung gesehen worden seien. Als Kapuziner? Der Oberin geht es durch Mark und Bein. Als Kapuziner? Das müssen sie sein, die nebenan im Zimmer stecken! Oberin und Gouverneur verschwinden sachte und eiligst, um das Kloster und die Streitkräfte der Nachbarschaft zu allarmiren. Dr. Marteau bleibt allein zurück. Die Liebespaare sind in höchster

Noth. Schliesslich findet der Doctor einen Ausweg aus der Klemme. Die beiden Kutten wechseln abermals ihren Inhalt und sein Geschlecht. Sie werden jetzt feminini generis. Marie und Louise, als Kapuziner verkleidet, huschen in das Zimmer, das vorhin den Mönchen angewiesen worden war. Knechte und Mägde, Ordonanzen und Pensionärinnen stürmen herein. Man guckt durch's Schlüsselloch, um sich von der Körperkraft und der Bewaffnung der Räuber eine Vorstellung bilden zu können. Karl und Brissac — sie waren vorher durch's Fenster entwischt — haben sich kühn neben dem Gouverneur postirt. Man öffnet die Thüre, die „Kapuziner“ stürzen heraus und werfen sich dem Gouverneur zu Füßen. Sie sollen escortirt werden. Allein die Oberin, besorgt um den Ruf des Klosters, lässt die angeblichen Räuber in Sänften fortschaffen. Die Welt soll nicht erfahren, dass unternehmende, frivole Banditen in dem geheiligten Kloster der Karmeliterinnen unfromme Einkehr gehalten. Brissac und Karl führen den Zug an. Der dritte Act zeigt uns das Ende des Gefangenentransportes. Brissac und Karl lassen die Sänften in den Palast des Gouverneurs tragen. Dort entsteigen die Mädchen dem tapezierten Gefängnis. Unterdessen kommt der Gouverneur an. Die Mädchen verkleiden sich zum zweiten Male und kriechen in die Sänften zurück. Der Gouverneur zwingt die

„freche Räuberbrut“ gar bald heraus und nun wird der ganze Betrug klar; da jedoch Dr. Marteau mit den wirklichen Räubern und der goldgefüllten Truhe bald zur Stelle kommt und die Räuber, um die Posse stilvoll zu Ende zu führen, nichts dagegen haben, abermals der ledigen Kapuzinerkuten sich bedienend, die Rollen der jungen Damen weiter zu spielen, da die „Enthüllung“ der Gauner endlich durchaus programmgemäss verläuft und schliesslich die gute Zeitung eintrifft, dass die Gnade Richelieu's den Gouverneur von Tours als Gouverneur nach Paris berufen, da schwindet der Zorn des Alten und mit der Perspective auf eine fröhliche Doppelhochzeit scheiden wir endgiltig von den dramatischen Kuten. Dies die Handlung der Oper. Als Opernbuch darf sie kaum gelten. Es fehlt vor Allem an einem leitenden Gedanken: Der Zufall wirft hier Menschen und Sachen durcheinander; Situationskomik ohne seelischen Inhalt. Edwin Bormann ist sicherlich ein begabter und humorvoller Schriftsteller; aber sein Talent reicht eben nur für die „Fliegenden Blätter“ aus; ein wirkliches Opernbuch zu schreiben wollte ihm nicht gelingen. Er betrachte sich doch einmal den Text zum „Barbier von Sevilla“, zu Mozart's „Figaro's Hochzeit“. In beiden reiht sich Tollheit an Tollheit, Szenen voll ausgelassenster Komik folgen einander; aber in beiden ist es nicht die Tollheit an sich, die auf uns so hinreissend und unwiderstehlich

wirkt, sondern die künstlerisch durchgeführte Idee, deren Gegenwart die Komik adelt. Die Personen, die Bormann gezeichnet hat, sind nicht interessant: die beiden Backfische sind es nicht, eben weil sie Backfische sind; die beiden Officiere sind es als Verliebte nicht, denn selbst dem unbedeutendsten Menschen wird man das ziemlich allgemeine Talent zum Sichverlieben nicht absprechen können. Auch Dr. Marteau ist uninteressant; an den Lortzing'schen oder Rossini'schen Doctor reicht er nicht im Mindesten heran. Der Gouverneur selbst, die Hauptperson des Stückes, zeichnet sich durch ungewollte Beschränktheit und ledernen Ehrgeiz aus. Bleiben also die Räuber übrig. Welch' prächtige Gelegenheit zu witzigem Dialog! Leider hat Bormann das Sujet nicht als Spieloper oder komische Oper im französischen Sinn aufgefasst, in welcher der Prosa eine für das Ganze ausschlaggebende Rolle zukommt. Und das ist schade. Denn die Handlung erfordert in einzelnen Scenen gebieterisch den Dialog. Von Rossini kann man sehr viel lernen. Fürchtet man den Begriff „Spieloper“ als zu wenig vornehm? Die älteren Franzosen haben dieses Genre in die Sphäre höchster Künstlerschaft hinaufgehoben. Selbst als Operette würde der Stoff reizvoller und spannender, lebendiger und feuriger sich haben gestalten lassen, als es hier im Medium eines musikalisch-lyrischen Spreustils geschah, dem die Wohlthat

lyrischer Ruhepunkte nur selten zu Theil wird, der mit seinem Hin und Her unruhig wirkt und dabei zu sehr Situationscomödie bleibt, als dass er den Tondichter hätte anregen können, musikalische Accente von Bedeutung und tiefgehender Wirkung zu schaffen.

Die Musik, die Carl Reinecke zu diesem Operntexte geschrieben, ist von allen möglichen die beste: fein und geistreich, zierlich-graziös und in Einzelzügen, wie in der Scene, wo der Arzt seinem Patienten den Puls fühlt — die grosse Trommel markiert die Pulsschläge ungemein drastisch — von starker Komik. Die bedeutendste Leistung des Componisten repräsentirt der 2. Act, dem ein klangschönes, anmuthiges, im Gavottenrhythmus zierlich einherschreitendes Vorspiel vorausgeht; in diesem Acte hat Reinecke die Ohnmachtsscene tonmalerisch auf das Glückliche behandelt. Das 2taktige Motiv des Doctors — das Veranlassung zu zahlreichen niedlichen Imitationen giebt — schildert die bequeme Behaglichkeit des biedereren Arztes. Ein in musikalischer Beziehung sehr geistreiches Stück enthält eine der letzten Scenen der Oper. Das Fagott murmelt da durch viele Takte hindurch stets dieselben Achteltöne:



Ueber diesem Ostinato — in dem wir das behag-

liche Schmunzeln des Cardinals zu sehen meinen, nachdem er Kunde von dem Fange der Räuber erhalten — baut sich ein interessantes Tonstück auf, das den Musiker wenigstens, in hohem Mafse fesselt. Sehr hübsch und ansprechend wirkt das Lied Brissacs „Zwischen Ja und zwischen Nein“ im letzten Act. Reinecke's Musik betont mit einer gewissen Absichtlichkeit Einfachheit und Naivetät des Stils. Ob der Componist in dieser Absichtlichkeit nicht etwas zu weit ging? Vieles in seiner Oper klingt in der asketischen Bescheidenheit, mit welcher der modulatorische Apparat gebraucht wird, in der Naivetät der melodischen Wendungen beinahe dürftig. Auch manche der volksthümlichen Melismen, der äusserst knappen Melodiebildungen, vor Allem aber die Harmonik des Werkes sind kaum im Stande, den Eindruck musikalischen Reichthums zu erzeugen. Individualitäten, die, wie jene Reinecke's, äusserster Einfachheit der Erfindung sich zuwenden, laufen nur zu leicht Gefahr, unterschätzt und in ihrem redlichen Streben falsch verstanden zu werden. Man kann für das moderne Menschengeschlecht componiren, man kann aber auch für die Vergangenheit schaffen. Beethoven hat für die Gegenwart componirt. Wird der Opernstil Reinecke's jetzt oder in Zukunft eine Gegenwart finden? Wir fürchten, die ganze Frage fordert Nein. Der geschmackvolle, feingebildete Musiker, der

ernste Künstler verleugnet sich in keiner der Arbeiten Reinecke's. Aber als dramatischem Componisten gebricht ihm die Fähigkeit, eine dramatische Situation in eine musikalische umzuwandeln. Und doch lebt auch in Reinecke's Oper ein moderner Zug, der sogar auf das Leitmotiv im Sinne Wagner's zurückgreift. Das Recht eines formengebenden Princip's gesteht Reinecke dem Motiv, mit dem er uns die Räuber-Kapuziner anmeldet, freilich nicht zu. Die Formen der Oper selbst sind die denkbar einfachsten und klarsten; die Liedform herrscht fast überall vor. Ausserordentlich glücklich war der Künstler in der Gestaltung der Schulszene, die seiner angeborenen Hinneigung für einen fein pointirten Humor und für ein zartes tändelndes Gestalten innerhalb einer graziös-komischen Situation entgegenkam. Die warme Liedmelodie, die einem schwärmenden Mädchenherzen entquillt und das mit den Jahreszahlen der punischen Kriege sich abquälende Volk der jungen Pensionsdamen fixiren die Grundzüge eines reizenden Genrebildes. Es gehört zu den zierlichsten und graziösesten Erfindungen eines halkyonischen Geistes.

Columbus, nicht einer der Matrosen, die an seiner Oceanfahrt theilnahmen, hat Amerika entdeckt. Nachdem der Weg gefunden war, vermochte es freilich auch jeder Matrose, der das Steuer zu führen verstand, in die neue Welt zu gelangen. Auch

unter den schaffenden Tonkünstlern giebt es Matrosen in diesem Sinne. Sie haben gelernt nach dem Compass zu steuern: nun umsegeln sie die Welt; sie haben die technische Seite der Kunst sich zu eigen gemacht und glauben, weil sie Zeugen von grossen Entdeckungen gewesen und es noch sind, diese Entdeckungen selbst gemacht zu haben. Jeder von ihnen will Columbus sein; und jeder von ihnen ist doch nur Matrose des Columbus. Eine Matrosennatur dieser Art offenbart die Oper „Viola“*) von A. Arensen. Ein Componist, der es einmal mit der Naivetät versucht. Er singt wie ihm der Schnabel gewachsen. Dagegen wäre nichts einzuwenden. Aber es ist doch ein Unterschied zwischen dem Gesang einer Nachtigall und dem Zwitschern eines Strassensperlings. Herr Arensen singt leider nicht wie eine Nachtigall. Seine Musik ist Spatzengezwitscher. Den Standpunkt der Naivetät im Sinne des Ungesuchten, der angeborenen Natürlichkeit, im Sinne der vollkommenen Congruenz der persönlich-künstlerischen Empfindung mit dem Ausdruck dieser Empfindung finden wir in dieser Oper überall gewahrt. Arensen hat sich gehütet, interessant zu sein, lediglich darum, weil ihm seine naive Ehrlichkeit verbot, mit einer seinem Talente fremden Eigenschaft zu prunken. Er verschmäht es, Wag-

*) „Viola“. Oper in 3 Acten nach Shakespeare's Lustspiel: „Was Ihr wollt“ von R. Genée. Musik von A. Arensen.

ner zu copiren. Das ist brav und verdiente allseitige Nachahmung. Er zog es vor, sich selbst und immer nur sich selbst zu geben ohne den Nebengedanken, ob die Zuhörer sich darüber freuen oder nicht. Er ging auch dem Meyerbeereffect ohne bemerkenswerthen Aufwand von Selbstüberwindung aus dem Wege. Es ist viel Vorvergangenheit in seiner Musik. Die Melodik Arensens zeigt die Popularität der Garten-Concerte. In seiner Partitur steckt trotzdem manches Hübsche und charakteristisch Angeschaute: die ergötzlichen Holzbläser im Trinkterzett, die drollige Komik der Romanze des Gecken Malvolio und der Bolero (C-moll „Tralala, lalala“), sowie der groteske Chor „Komm herbei, komm herbei, Tod!“ (G-moll $\frac{2}{4}$) sind Stücke, in denen sich das bildungsfähige Talent des Componisten und eine unzweifelhafte Begabung für das komische Genre ankündigt. Arensens Musik ist jedoch zu sehr blosser Unterhaltungsmusik. Der Arensen am Nächsten verwandte Componist ist Victor Nessler. Aber dieser vielgelästerte Künstler erscheint dem Violacomponisten bei Weitem überlegen: denn Nessler besitzt eine wirklich volksthümliche Ader und das Talent, eine poetisch-dramatische Situation musikalisch auszumalen und den Zuschauer in ihren Bann zu schlagen. Arensen's schablonenhaft formentüchtige Musik ermüdet sehr bald und dampft schliesslich einen dicken Nebel von Langeweile aus. Die Figur des Narren hat der

Textverfasser aus dem Personenverzeichniss Shakespeare's gestrichen. Was könnte ein genialer Tonkünstler aus einem Shakespearischen Narren machen! Eine bemerkenswerthe, ungewöhnliche Begabung für das komische Genre legt Richard Heuberger in seiner Oper „Die Abenteuer einer Neujahrsnacht*) an den Tag. Das Textbuch schliesst sich einer satyrischen Novelle Zschokke's an, in der Hofschranzenthum und Nepotismus gegeisselt werden. Die Handlung wiederzugeben gehört in das Bereich des Unmöglichen; eine Comödie der Irrungen spielt sich vor unseren verwirrten Blicken ab. Ein Nachtwächter und ein Prinz tauschen ihre Kleider; ein echt novellen-prinzlicher Gedanke. Der Nachtwächter, in den kostbaren Domino des Prinzen gehüllt, nimmt an den bunten Intriguen eines Hoffestes Theil und spielt dort eine Rolle, die seinem Kopfe und seinem Herzen alle Ehre macht. Der übermüthige Nachtwächter-Prinz tummelt sich dagegen in den Strassen herum, treibt allerlei Schabernak, hetzt ehrsame Bürgersleute mit der heiligen Hermandad zusammen, schliesst sich den durch die Gassen ulkenden Studenten in ungebundener Menschlichkeit an: ein tolles Sylvester-spiel. Die Bilder wechseln kaleidoskopartig vor

*) „Die Abenteuer einer Neujahrsnacht“. Komische Oper in 3 Aufzügen von Franz Schaumann. Musik von Richard Heuberger.

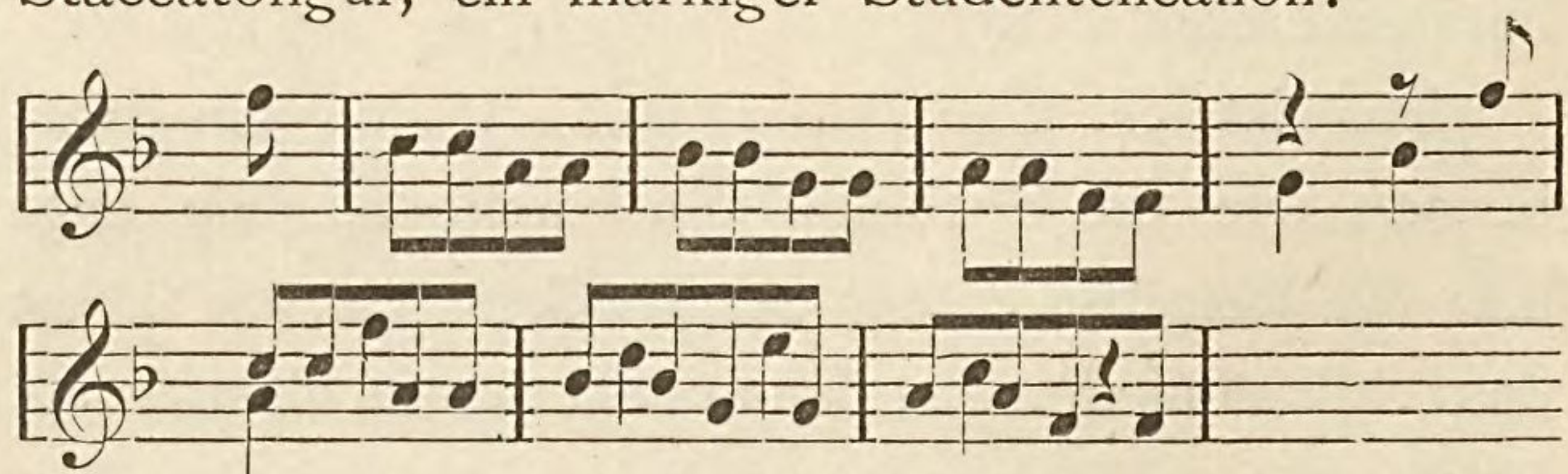
dem Auge des Zuschauers. Von einer Ueberraschung in die andere fallend, hat man etwa die wirbelnde Empfindung eines sehr lebhaften Traumes. Die breit ausgespannene, episodenreiche Handlung bedingt ein Vortreten der Prosa als eines natürlichen Elementes, um über unmusikalische Situationen schnell und ohne Gefahr hinwegzukommen. Das Verhältniss zwischen Prosadialog und musikalischem Recitativ war von jeher ein Zankapfel zwischen den Componisten, Dichtern und Aesthetikern. Schon Rousseau hat sich über das Verhältniss geäussert. Er meint: „Eine Oper, welche nur eine Reihe von Arien wäre, würde fast ebenso sehr langweilen, wie eine einzige Arie von derselben Ausdehnung; die Gesänge müssen durch Gesprochenes von einander geschieden und auseinandergehalten werden; aber das, was gesprochen wird, muss durch die Musik modificirt sein. Die Vorstellungen müssen wechseln, die Sprache aber, in der sie ausgedrückt werden, muss eine und dieselbe bleiben. Ist diese Sprache einmal gegeben und man wollte sie im Laufe eines Stückes ändern, so wäre das ebenso, als wenn man halb französisch, halb deutsch spräche; der Uebergang vom Sprechen zum Singen und umgekehrt, wirkt zu grell, er beleidigt sowohl das Ohr, als die Wahrscheinlichkeit. Zwei Personen, die ihre Gedanken mit einander austauschen, müssen entweder reden oder singen; sie dürfen nicht bald das eine,

bald das andere thun. Das Recitativ ist das Mittel zur Vereinigung des Gesanges und der Rede; es trennt die eine Arie von der anderen, gewährt dem Ohre, das durch Vorausgegangenes in Staunen versetzt ward, Ruhe, und bereitet es vor, an dem Folgenden sich zu ergötzen; kurz, durch das Recitativ lässt sich das, was uns Dialog oder Erzählung im Drama bedeutet, wiedergeben, ohne dass es nothwendig wäre, aus der einmal angenommenen Sprache herauszutreten.“

Das ist es: Die Prosa schlingt sich um Heuberger wie die Schlange um Laokoon. Sie engt ihm die freie Bewegung des Musikers ein, sie lähmt das schöne Gliederspiel der ungehemmten Gestaltung. Heuberger, ein feines, zierliches, echt lyrisches Talent, hat in diesem Werk eine vornehm-einfache Musik von bestrickendem Wohllaut niedergelegt. Seine Orchestration ist durchsichtig und von beinahe klassischer Haltung: sie wirkt mit Wenigem, und das will viel sagen in einer Zeit, in der, wie in der unsrigen, so viele Componisten ihr Stummsein durch Lärmen überdecken wollen. Liebliche Melodik, noble Harmonisirung und ein geistreiches, lebenswürdiges Plaudertalent, wie geschaffen zur musikalischen Conversation, zeichnen das Werk Heuberger's aus, das in seiner feinfühligten Stimmungsmalerei einen neuen Reiz gewinnt. Wie heimelt das düstere Abenddämmerungs-Colorit gleich der ersten Scene an:



Das klingt wunderbar eigenthümlich und geheimnissvoll. Die Charakteristik handhabt Heuberger mit ausgezeichneter Sicherheit. Ein prächtiger Raufchor mit einer in den Bässen herumgrollenden Staccatofigur, ein markiger Studentencanon:



liebenswürdige lyrische Stücke und manches Andere zeichnen den ersten Act aus. Der zweite Act, der im königlichen Schlosse spielt, bot Gelegenheit, ein Ballet ungezwungen anzubringen. Es gehört zum Besten des Werkes; ein alla turca gefärbter Tanz der Hellebardisten gelang dem Componisten besonders gut. Ein glänzender Walzer mit der sehnsuchtsheissen Melodie:



*) Das Beispiel erhebt auf vollständige Notentreue keinen Anspruch. Das Notenmaterial stand uns leider nicht zur Verfügung.

schliesst den Act rauschend-pompös ab. Den dritten Aufzug würzt ein fremdartig klingendes Gaunerterzett, dem ein reizendes Fraunterzett gegenübersteht. Heuberger's Musik, von köstlich humoristischer Färbung, in den lyrischen Momenten zart und liebenswürdig, ist der Ausfluss einer wahrhaft musikalischen Natur. Im Element der Tragik bewegte sich Heuberger unbeholfen, gespreizt und breitspurig gleich einem Schwan auf trockenem Lande. Die lyrisch-komische Oper, diese ureigene Domäne seines Talentes, vermag es allein, die bedeutenden Fähigkeiten dieses Componisten der höchsten Steigerung und Kraftentfaltung entgegenzuführen.

Von den französischen Componisten, diesen Meistern des leichten komischen Genres, die den brillanten Buffostil der italienisch-französischen Oper mit glänzendem Erfolg nachzubilden unternahmen, sollte es nur Wenigen gelingen, auf der deutschen Opernbühne festen Fuss zu fassen; unter ihnen auch Louis Aimé Maillart, dessen komische Oper „Das Glöckchen des Eremiten“ sogar besonderer Beliebtheit sich erfreuen darf, und André Messager, der mit seiner „La Basoche“ auf mehreren deutschen Bühnen erschien. Die Musik Maillart's folgt im Allgemeinen den Spuren eines Herold und zeigt neben den Stilelementen der französischen Opéra comique auch eine Nachwirkung der Musik Flotow's, welch' letztere weit mehr franzö-

sischen als deutschen Stilgepräges, auf den Pariser Bühnen zu jener Zeit heimisch war (in den fünfziger Jahren), als Maillart diese seine erfolgreichste Oper zur Aufführung brachte. Die Ouverture des Werkes setzt sich ganz nach dem Muster der Herold'schen Potpourriouverture zusammen, nicht einmal mit besonderem Aufwand von Geschick; von dem sprichwörtlichen „französischen Raffinement“ ist nichts zu verspüren. Während des ganzen ersten Actes steht die Musik unter dem Zeichen fragwürdiger Quadrillenrythmen; Perioden, mit quadratischer Regelmässigkeit aneinander geleimt und zahlreiche Wendungen von operettenhafter Trivialität sind kaum geeignet, den Kunstwerth dieser Musik in vortheilhaftem Lichte erscheinen zu lassen. Aber so wenig Eigenart, so wenig Anmuth der erste Act enthält, so sehr überrascht der zweite durch seine reizende, espritvolle Melodik, durch Zartheit der Instrumentation, durch seine Wohlhabenheit an lebenswürdigen Stimmungsbildern. Mögen Einzelheiten unglaublich erscheinen — wie z. B. das von Mignon sehnsucht geschwellte Lied, das, der Ziegenhirtin Rose Friquet in den Mund gelegt, diese wilde Katze von Sentimentalität überströmen macht, — als Ganzes fesselt dieser Aufzug durch seine musikalischen Vorzüge sowohl wie durch die Spannung des dramatischen Vorgangs. Eine starke Anlehnung an Flotow enthält der Chor der Flüchtlinge.

Der dritte Act sinkt leider von der Höhe des zweiten auf das niedrige Niveau des ersten Aufzuges zurück. Das frisch sprudelnde Leben der Handlung, die humorvollen, in den handelnd eingeführten Personen sich verkörpernden Gegensätze leiten indessen in angenehmer Täuschung über die Schwächen der Oper hinweg. Die Behaglichkeit künstlerischen Geniessens, die uns das Werk bereitet, erzeugt schliesslich jene sympathische Theilnahme für das Ganze, die auch den vor einer strengen Kritik nicht stichhaltigen Theilen der Oper zum Anwalt wird.

Die Oper *Messenger's* wurde in Deutschland unter dem Titel „Zwei Könige“^{*)} gegeben. Wer nicht gerade auf die Forderung sich versteift, dass man sich bei einem Operntitel etwas müsse denken können, der wird über den Titel „Zwei Könige“ gewiss nicht stolpern. Und doch ist er das Schlechteste an der ganzen Oper. „Zwei Könige“! Es könnte ebenso gut heissen: „Zwei Königinnen“! In dem einen wie in dem anderen Falle sieht man sich einer Bezeichnung gegenüber, die in ihrer vagen Unbestimmtheit, in ihrer rein zufälligen Wahl durch den Titel „Der Schreiber-König“ wenigstens die Möglichkeit einer bestimmten begrifflichen Be-

^{*)} „Zwei Könige“. Komische Oper in drei Aufzügen von A. Carré. Musik von André Messager. Deutsch von Lud. Hartmann.

grenzung zulassen würde. Im Französischen heisst die Oper „La Basoche“. Die Franzosen orientirt dieses Wort vollständig. Denn unter „Basoche“ versteht man eine alte Zunft der öffentlichen Pariser Schreiber, die ihre Kunst ausschliesslich in Kanzlei und Parlament ausübten. Bereits von Philipp dem Schönen anerkannt, blühte diese Zunft in der Folgezeit zu einer gewissen Selbstherrlichkeit empor. Sie besass zahlreiche Privilegien, prägte Geld, führte geistliche Schauspiele auf und wählte sich einen König: den Schreiberkönig; er wurde auf ein Jahr gewählt und musste dem Junggesellenstande angehören. Die Handlung führt uns in das Paris aus der Zeit Königs Ludwig XII. Die Schreibierzunft ist eben im Begriffe, einen neuen König zu wählen. Von den beiden Candidaten um das seltene Amt dringt Clement Marot durch. Den Wahlkampf der Parteien hatte ein Profoss unterbrochen, der durch ein Manifest dem Volke zur Kenntniss brachte, dass der König in der jungen Prinzessin Marie von England sich eine Gemahlin erkoren, die, durch Procuration dem Herzog von Longueville angetraut, „morgen um die Mittagstunde ihren allerhöchsten Einzug in unsere liebe und getreue Stadt Paris halten wird“. Nachdem nun die Schreibergilde sich zurückgezogen, um die Wahlschlacht zu entscheiden, erscheint eine allerliebste Unschuld vom Lande, Fleurette, die Frau Clement's. Von den Schreibern

kennt das Geheimniss nur l'Eveillé, der Freund Clement's. Während Fleurette durch einen Chor schnippischer Mädchen nach ihrem Clement sich durchfragt, erscheinen die Schreiber wieder auf der Bildfläche mit Clement, ihrem König, an der Spitze. Er trägt reiche Gewandung und eine Krone auf dem Haupte, die bei einiger Nachsicht als leidliche Königskrone gelten darf. Fleurette wirft sich ihrem Mann an den Hals, die Schreiber stehen auf das Aeusserste betroffen: den Satzungen gemäss muss der Schreiberkönig ehelos sein. Clement weiss Fleurette durch ein paar flüchtige Worte so weit umzustimmen, dass sie sich als Wittwe vorstellt. Die Schreiber ziehen mit ihrem König ab, die arme naive, ängstliche Fleurette verdingt sich bei dem Wirth des Gasthauses zur „zinnernen Schüssel“ als Magd. Gäste von hohem Rang zu beherbergen steht der „zinnernen Schüssel“ in Aussicht. Königin Marie ist in Begleitung ihres Procura-Mannes, eines alten, geckisch-näselnden und zimperlichen Herzogs, in Paris im strengsten Incognito erschienen; Diener und Gefolge liess sie vor den Stadtmauern. Sie will noch einmal „lachen aus ganzer Seele, aus tiefstem Herzensgrund mit den Vögeln jubeln, trällern und fröhlich sein“. Sie nimmt Quartier in der „zinnernen Schüssel“. Unter den Fenstern ihres Zimmers strömen die Schreiber in festlichem Zuge vorbei. Die Königin tritt mit Fleurette aus

dem Hause. Clement, dem Schreiberkönig, huldigen die Genossen von Feder und Tintenfass. „Hoch der König, Heil unserem Herren!“ Die Königin wie die Magd werden das Opfer einer Täuschung: Die Königin hält Clement für ihren Gatten, Fleurette sieht in ihm den König von Frankreich. Und mit dieser Täuschung hat der Textdichter den Ausgangspunkt für die weiteren Verwickelungen der Handlung gewonnen, die im 2. Acte in einer Liebes-scene zwischen der Königin und Clement ihren gefühlvollen Höhenpunkt findet. Man kann nicht sagen, dass diese Liebesscene gewagt wäre; sie wirkt jedoch trotz aller Delicatesse der Schilderung halb unerquicklich, halb verstimmend. Die Königin liebt nämlich ihren vermeintlichen Gatten mit schwärmerischer Neigung. Clement verhält sich dieser Passion gegenüber anständig, höflich und kühl: seine ländliche Fleurette liegt ihm im Sinn; zu ihr schleicht er. Dem Herzog, ihrem Cavalier servente, erzählt die Königin, dass eben der König bei ihr gewesen, dass sie mit ihm gespeist habe; sie weist auf den gedeckten Tisch. Der Gute wird ganz starr vor Verwunderung und Schrecken über diese Verletzung der höfischen Sitte. Einige Spürnasen aus der Schreiberzunft — ihr Anführer ist ein ehrgeiziger, verunglückter Gegencandidat Clement's — hatten jedoch Lunte gerochen. Sie wollen Clement bei seinem Weibe ertappen und

dringen jetzt in das Gasthaus ein. Sie finden Clement und die Prinzessin.

„Gehen wir, ihr Herren, denn unser König Bedarf der Freunde nicht, da ein Schätzchen er fand.“ Die Prinzessin, ob dieser Rede empört, giebt sich als „Königin“ und als sein rechtmässig vermähltes Weib zu erkennen. Schon treten die Schreiber zusammen, um ihren König abzusetzen, da er die Pflicht der Ehelosigkeit verletzt habe. Da tritt jedoch der Herzog vor und führt die Königin als seine Frau aus dem Hause, dem Palaste des Königs zu, wohin sie die Sehnsucht nach ihrem „König“ mächtig treibt. Kaum sind das Paar und die Schreiber verschwunden, als ein Kammerherr erscheint, der im Namen König Ludwigs XII. die Königin mit glänzendem Gefolge abzuholen den Befehl erhielt; der König hatte nämlich durch den geschwätzigen Herzog erfahren, dass die englische Prinzessin schon in Paris weile. Man sucht im ganzen Hause nach der Prinzessin. Es ist Niemand da als Fleurette und, o Wunder, Fleurette wird im Triumphzug als Königin von Frankreich an den Hof Ludwig's geleitet. Die Episode, die sich hier zwischen dem König und seiner angeblichen Gemahlin Fleurette abspielt, ist der komische Höhepunkt der Oper. Es wirkt in der That sehr drollig, das Mädchen vom Lande, das vor Kurzem noch Schüsseln, Messer und Gabeln putzte, jetzt, die

Krone auf dem Haupte, mit dem Könige ein Gespräch führen zu hören, dessen Naivetät nur noch übertroffen wird von der Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe des armen dummen Geschöpfes. Aber noch sind die Verwirrungen nicht zu Ende: erst wird der Herzog in Gefahr gebracht, über der drohenden Ungnade des Königs und dem Zorn der Prinzessin, von der er sich geliebt wähnt, den Verstand zu verlieren; dann gerathen die beiden Königinnen in endlosen Missverständnissen aneinander; schliesslich soll der an Allem unschuldige Clement sogar gehenkt werden, aber mit kühner Handbewegung scheucht Fleurette, die als Königin von Frankreich respectirt wird, die Schergen zurück. Clement stürzt in die Arme Fleurette's. So finden ihn die Genossen der Basoche. Er verzichtet auf seine Königswürde und übergiebt die Krone seinem Nebenbuhler. Da, eine neue Verwirrung! Dieser Nebenbuhler, den der eben in den Saal tretende Herzog für den eigentlichen Uebelthäter hält, soll nun doch gehenkt werden. Endlich aber klärt sich Schlag auf Schlag Alles auf; die Prinzessin wird freilich etwas verlegen, als sie von Fleurette an die Abenteuer in der „zinnernen Schüssel“ erinnert wird; der König wendet indessen seine Gnade Allen in reichem Masse zu und damit endet diese Komödie der Irrungen.

Dieser Lustspielstoff wurde mit ausgezeichnetem

Geschick und geistreicher Steigerung zu einer Handlung aufgebaut, die, so sehr das Grundmotiv auch abgebraucht sein mag, mit ihren, aller groben und französisch - schlüpfrigen Effecte entbehrenden, lebhaft und graziös gestalteten Verwirrungen den Zuhörer fortwährend in Athem hält. Charaktergegensätze bietet das Textbuch nicht: es sind durch die Bank gute Menschen, die uns da gezeigt werden, hin und wieder ein bischen beschränkt; die Conflictte gelangen nirgends zu ernsthafter Vertiefung und selbst die schwärmerische Prinzessin erleidet keine erheblichen Gemüthserschütterungen, als sie erfährt, dass der von ihr geliebte König nicht der ihr vermählte König sei. Alle Personen kommen ohne Wunden aus der Handlung heraus; der Zufall führt sie zusammen, der Zufall trennt sie wieder; der Zufall war eben von jeher ein dramatisches Motiv. Wir wollen nicht gesagt haben, dass man sich dieser harmlosen, fröhlichen und guten Menschen nicht freuen sollte! Dass ein französischer Operndichter mit seinem Raffinement und dem durchdringenden Blick für theatralische Wirkungen aus einem Stoff wie dem vorliegenden eine so harmlose und gutmüthige Comödie zu formen sich überwinden konnte, erscheint als unerwartete Beschränkung, als Unterdrückung des französischen Elementes. Das Verhältniss der Prinzessin zu dem Schreiberkönig fordert zu einer theatralischen Feuersbrunst des Gefühls geradezu

heraus. Zur stereotypen Figur schrumpft der Herzog ein: in derselben lächerlich kläglichen Ausgabe steht er in Flotow's „Martha“, im „Postillon“ u. s. w.

Die Musik, die André Messager zu diesem Textbuche geschrieben, stellt eine merkwürdige Mischung des französischen Chanson mit dem deutschen declamirenden Stil dar. Richard Wagner hat auch hier seinen Segen gegeben, wenn man dort vom Geben sprechen darf, wo das Nehmen seliger ist. So steht der ganze erste Act unter dem Zeichen der „Meistersinger“: nicht als ob man auf jene unverschämten Anklänge und verschämten Nachempfindungen hinweisen könnte, die sich nur durch den Grad des Wohlwollens der Zuhörer für den Componisten vom Plagiat unterscheiden. Aber die ganze Anlage mancher Scenen, ihr musikalischer Ausbau, die thematische Arbeit, die Harmonik, ein undefinirbares Etwas und die Behandlung des Orchesters: das Alles fällt unter das Spectrum Wagner's. Messager's Musik zeichnet sich keineswegs durch einen Zug in's Grosse, durch einen starken melodischen Quell aus. Ihre Stärke liegt in der oft ausserordentlich feinen Detailmalerei; es sind Kleinigkeiten, welche fesseln, Klangbilder von ein paar Takten, welche bannen; viele Musikatome und Musikkeime, die sich zu einer Welt zusammenballen möchten, treiben in dieser Oper durcheinander. Es gelingt ihnen leider nicht. Etwas protzig dünkt uns der harmonische

Aufwand, mit dem die kleinsten Motivchen aufgeputzt sind. Dieser polyphone und melodisch-harmonische Schwulst, sollte er wirklich zu den Stilbedingungen der komischen Oper gehören? Stellenweise trifft Messenger den rechten Ton: so in dem pikanten prickelnden Terzett im 2. Act, in einzelnen Conversationsscenen, in der reizenden, zierlich verschnörkelten Arie der Prinzessin im 1. Act; die zahlreich eingestreuten Lieder sind theils ausserordentlich gesucht und raffinirt in ihrer Harmonik, theils vergiessen sie dicken Sentimentalitätsschweiss. So singt Fleurette ein sonst hübsches Liedchen „Einst lebte eine Schäferin“ (2. Act), dessen Nachspiel in ein ganzes Pastorale von verschmitzter Fremdartigkeit ausklingt; ein arabischer Zukunftsmusiker könnte es geschrieben haben. Die Orchestration Messenger's besticht durch Mischungen von bezaubernder Farbenpracht, von glanzvollem Colorit, durch berauschende Instrumentationseffecte, die der Componist mit Holzbläsern, Hörnern und Harfe erzielt. Er ist ein Virtuose der modernen Orchestration. Seine Musikstücke sind überall dort wirkungsvoll, wo sich Messenger der geschlossenen Formen bedient und seine Musik wird dort vor lauter Ausdruck ausdruckslos und verschwommen, wo er das Princip der Wagner'schen Declamation zu dem seinigen gemacht hat. In den Ensemble-sätzen bewährt sich Messenger als schwungvoller,

gewandt gestaltender Musiker und Dramatiker; die Singstimmen sind zwar sangbar geführt, aber dem Orchester gegenüber, das als eigentlicher Träger der Melodie, als Sprachrohr der Empfindung in den Dienst des dramatisch-musikalischen Ausdrucks gestellt erscheint, denn doch zu stiefmütterlich behandelt. Nur zu oft spielt sich das Orchester als eigentliche Singstimme auf. Das kleine, die Oper eröffnende Vorspiel (C-dur) entbehrt der Durchführung: es beschränkt sich auf zwei contrastirende Themen, aus denen eine Ouverture gar reizend hätte hervorgehen können. In dieser Beschränkung aber zeigt sich nicht der Meister.

Wie Heuberger, so zählt Messenger zu unseren Zukunftsmusikern. Von Beiden dürfen wir im komischen Genre noch Bedeutendes erwarten.

Frederic d'Erlangers Oper „Jehan von Saintré“*) ist der Ausklang eines längst überwundenen Geschmacks. In ihrem tändelnden, flatterhaften, halb leichtfertigen, halb graziösen Charakter weist die Handlung auf die Zeiten vor Mozart zurück. Sie spielt in der Provence am Liebeshofe des Königs René. Jehan von Saintré ist ein junger Edelmann; ein glattes Milchgesicht. Er macht hübsche Verse und ist sehr verliebt. Sein liebe-

*) „Jehan von Saintré“. Komische Oper in 2 Acten von Jul. und P. Barbier. Musik von Frederic d'Erlanger. Deutsch von L. Hartmann.

bedürftiges Herz führt den jungen Fant in die Irre. Als ihm nämlich eines Tages ein festliches Wams von unbekannter Hand geschenkt ward, vermuthet Jehan, die Prinzessin Isabella sei die gütige Geberin. Aber nicht aus Isabella's, sondern aus der offenen Hand Blanche's, ihrer Hofdame, war das Gewand gekommen. Dass an dem so zartbesaiteten und galanten Hofe René's die Damen ihre Liebe nicht in der poetisch sinnigen Blumensprache erklären, sondern mit practischen Geschenken — mit Wams und Hosen — erhärten, ist neu und nachahmenswerth. Jehan liebt, um Keiner Unrecht zu thun, alle Beide. Isabella geht es mit ihrem Herzen indessen genau so wie dem jungen neubewamsten Jehan mit dem seinen: ebenso verliebt wie er weiss sie nicht, ob sie mehr den schönen Mann, den berühmten Polen Herrn von Pandragon, einen Cavalier mit prachtvollem Schnurrbart, oder das Milchgesicht Jehans liebt. Im ersten Acte entscheidet sie sich für den Schnurrbart. Die Sache kommt so: Isabella langweilt sich; also lässt sie den Leibarzt Messer Hüe holen. Badereisen waren im 15. Jahrhundert noch nicht erfunden. Messer Hüe ist aber trotzdem ein weiser Mann. Er sagt der Prinzessin, sie leide an „Fictionen“, einer Krankheit, vor der sich die in der medicinischen Geheimsprache gänzlich unerfahrene Dame sehr ängstigt. Der Leibarzt verordnet ihr zur Heilung der uner-

träglichen Schmerzen, die mit dieser Krankheit verbunden zu sein pflegen, den schönen Schnurrbart sammt dem daranhängenden Polen. Jehan, der den Polen zu citiren abgesandt wurde, kommt bald zurück und da die Prinzessin den Schnurrbartpolen durch Eifersucht entflammen und dadurch um so fester an sich fesseln will, so eröffnet sie ein coquettes Liebesgeplänkel mit Jehan und bestellt ihn des Nachts an ihr Fenster: eine dort niedergelegte Rose würde ihm verrathen, dass ihre Arme ihm geöffnet seien . . . Pandragon tritt auf und bemerkt das feurige Augenspiel der Prinzessin und des Junkers. Er wird eifersüchtig und beschliesst den Nebenbuhler aus der Welt zu räumen. Da er aber auf die Erhaltung des eigenen Lebens ein erstaunliches Gewicht legt, so beschwätzt er seinen Knappen, den Junker zu spiessen. Jehan kommt des Nachts an das Fenster Isabella's; er findet indessen nicht die so sehnüchtig erhoffte Rose, wohl aber einen Degen, den ihm die gleichfalls verliebte Blanche, welche den sauberen Anschlag des Polen belauscht hatte, zuwarf. Jehan hatte eben nur Zeit gehabt den Degen aufzunehmen, als auch schon der Knappe Loyselin, bis zu den Zähnen gepanzert, auf der Bildfläche erscheint. Der Zweikampf beginnt. Der Eisenfresser, feig wie Leporello, wird von dem Junker mit Hieben verhagelt. Der Lärm des Kampfes, das Waffenklirren und das männlich be-

herzte Geschrei des Knappen alarmirt die Schläfer in der Runde: Isabella, der Leibarzt, Blanche und auch der grosse Schnurrbart tauchen auf. Der Pole, ein noch grösserer Feigling wie sein Knappe, ist nur mit den verzweifeltsten Anstrengungen dazu zu bewegen, den Degen zu ziehen; der Muthige weicht tapfer zurück, lautet die Devise seiner Ritterschaft. Schliesslich, trotz des hartnäckigsten Sträubens, er kann nicht anders: der Degen muss heraus und die Klingen kreuzen sich. Da erscheint der Seneschall und befreit den Schnurrbart aus der Gefahr, von dem Degen des Junkers grausam hinweggemäht zu werden und die nähere Fühlung mit seinem Polen zu verlieren: der Seneschall gebietet Ruhe im Namen René's. Die Majestät hat den Zweikampf ein für alle Mal verboten. Zudem gilt es eine ernstere, hochheilige Sache: die Sarazenen in Spanien zu bekämpfen.

D'rum Edle auf! Schaart Euch in hellen Haufen,
Bringt kräft'gen Beistand Spaniens Noth,
Lasst christlich Blut bei uns nicht unnütz fliessen.
Tragt in der Sarazenen Reih'n den Tod.

Ein Mobilisirungsbefehl mitten in der Nacht?
Am Liebeshofe des Königs René? Wie? Sollte in
einer komischen Oper nicht Alles erlaubt sein?

Zweiter Act: Isabella beschäftigt sich mit ihren Frauen, während die Helden in den Krieg zogen, mit Stickereien und anderen Sticheleien. Pandragon,

der wohlweisslich zu Hause geblieben, um die von Helden entblösste Provence zu schützen, dringt mit seinem Knappen gegen alle gute Sitte in das Frauengemach ein, nicht eben sonderlich freundlich von der Prinzessin empfangen. Der grosse Schnurrbart hat auf einmal seinen Stachelreiz für sie verloren; sie denkt jetzt mehr denn je an das Milchgesicht Jehans, der wie gerufen soeben aus dem spanischen Feldzug mit einem Madrigal und der frohesten Siegespost zurückkommt. Die Damen gerathen in Aufregung, als ihnen der Leibarzt mittheilt, man erwarte jeden Augenblick den Einzug der siegreichen Helden. Jehan findet Blanche allein; sie singt eben sein Madrigal, das die Weihe und Wonne des Liebeskusses feiert. Hingerissen hört der junge Troubadour zu. Er küsst Blanche; sie gesteht ihm erröthend, dass sie, nicht Isabella es gewesen, die ihm einst Wams und Hosen geschenkt und den Degen zugesteckt. Nach dieser Enthüllung wird sich Jehan vollständig darüber klar, dass es einzig und allein nur Blanche sei, der sein feuriges Herz entgegenschlägt. Noch einige kleine Verzögerungen, noch einige Enthüllungen, unter denen die Entlarvung des grossen Schnurrbart-Polen und seines Knappen als eines Hochstaplerpaares der gefährlichsten Art die überraschendste ist, und Blanche und Jehan liegen sich im Angesicht des ganzen Liebeshofes, für immer verbunden, in den Armen. Den längeren

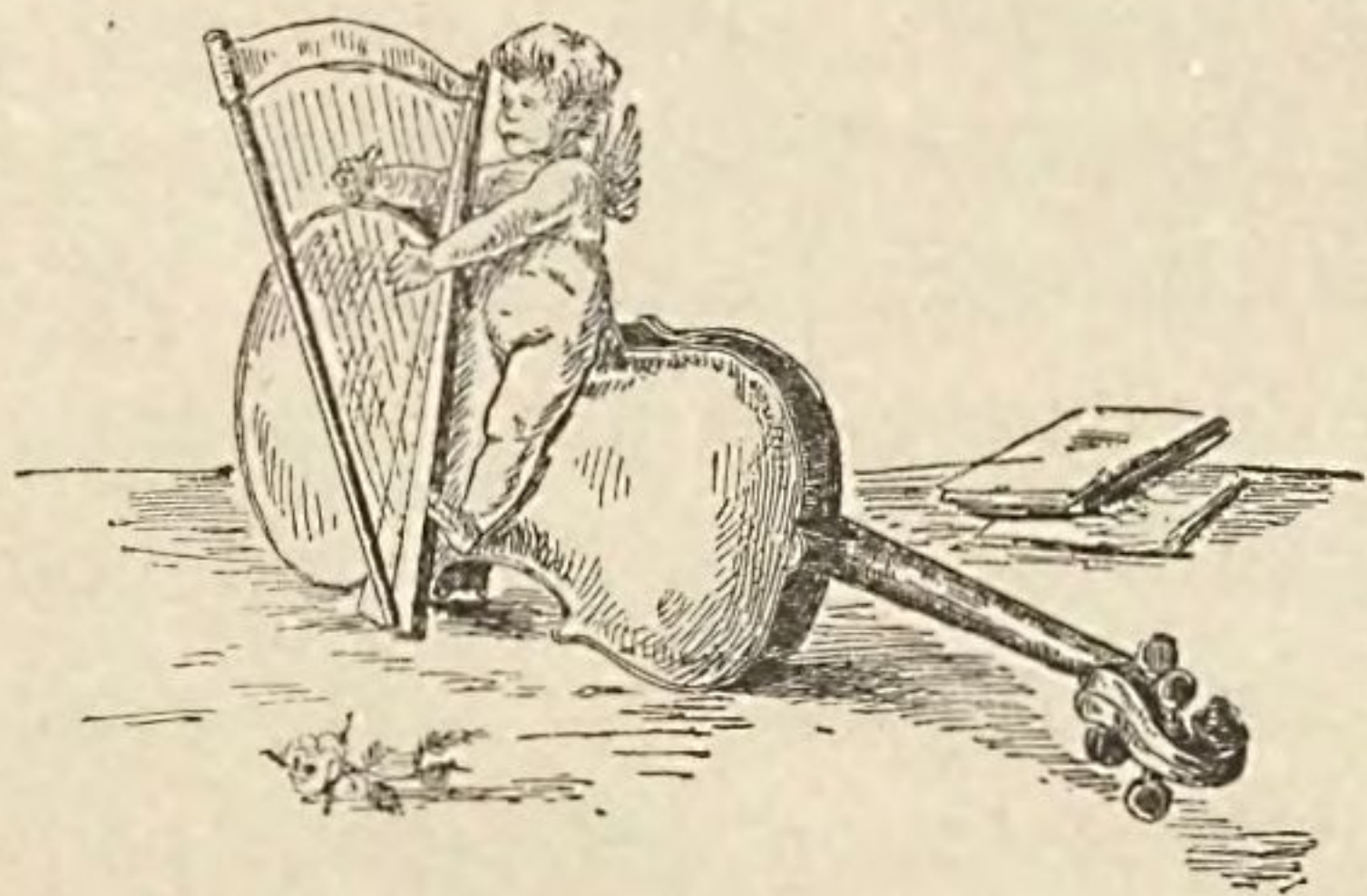
Anblick des süßsauren Gesichtes, mit dem die verliebte Prinzessin Isabella diese unerwartete Wendung der Dinge aufnimmt, entzieht uns der rasch fallende Vorhang.

Diese Handlung stellt sich zwar als eine dem modernen Empfinden nicht sonderlich sympathische dar; sie gehört einer veralteten Geschmacksrichtung an. Aber an sich wäre sie gar nicht so übel. Leider verdeckt der breit sich vordrängende, geistlose Dialog, der in seinem Mangel an humoristischen Wendungen, an Witz und Temperament und in den fast unerträglichen Sprech-Scenen Isabella's unsere Langmuth und Nachsicht auf die Feuerprobe stellt, manches Hübschgedachte, lebenswürdig Gemeinte, manche freundliche Absicht. Die Personen der Handlung bleiben zumeist in der Entwicklung stecken. So durfte der Leibarzt bei Weitem mehr nach der komischen Seite hin charakterisirt werden. Die Medicinmänner gehören nun einmal zu dem eisernen Bestand der Oper an komischen Figuren. Die Hälfte aller Medicin besteht in der guten Laune des Arztes. Ein lustiges Wort macht lachen und das Lächeln macht Vertrauen, sagt Messer Hüe. Das ist sehr richtig. Wäre er nur mehr seinem eigenen Recepte gefolgt!

Die Musik, die Frédéric d'Erlanger (zu Deutsch: Friedrich von Erlanger) zu diesem Textbuch geschrieben, zeugt von einem zwar freundlichen, aber

wenig ursprünglichen Talent. Viel lyrisches Zuckerwasser, lauwarm und fade, wird uns in dieser Musik credenzt. Erlanger ist ein respectabel gebildeter Componist: er beherrscht das Metier und handhabt die Mittel des künstlerischen Ausdrucks mit Gewandtheit. Aber aus der Sphäre des Traditionellen, des Freundlich-Unterhaltenden, der wohlanständigen Durchschnittsmusik, der Salontrivialität, der gesunden Langweile erhebt sich seine Begabung nirgendwo. Das Beste, was sie gezeitigt hat, sind lyrische Einzelheiten; unter ihnen die warme Arie (As-dur) Pandragon's „Das wäre Lohn mir Euer Kosen“, das Lied Jehan's in F „Die Schöne, die ich liebe“, das hübsche Duett im zweiten Finale. Beinahe durchaus verfehlt ist die musikalische Charakteristik: was soll man dazu sagen, wenn der Componist mit graziösen, kammer-kätzchenhaft-schnippischen Staccato-Figuren der Oboe die plumpe Räubergeschichte des täppischen, grobdrähtigen Knappen aufputzt? Seine Charakteristik entbehrt jeder Plastik, jeder Schärfe der Prägung; Würfelspieler, Falkeniere, Ballschläger, Pagen, die stickenden und betenden Hofdamen singen alle aus einem Ton: von einer individualisirenden Charakteristik vermag man auch nicht die Spur in ihren Gesängen zu entdecken. In dieser breiigen Lyrik verschlammen alle Contouren. Der instrumentale Ausdruck Erlanger's ist eigenthümlich blut- und farblos: der Herzschlag der dramatischen

Empfindung fehlt ihm. Am glücklichsten war der Componist in der Gestaltung einzelner komischer Episoden, in denen seine Musik leicht und pikant dahinsprüht. Aber es sind nur einige Rädchen, die schnurrend sich drehen; der grossen Maschine, komische Oper genannt, darf das Schwungrad des Humors nimmer fehlen, soll das ganze Werk in Gang kommen. Und das mächtige Schwungrad, dieser Kraftsammler, der seine unveränderlich gespannte Energie allen beweglichen Theilen der Maschine mittheilt und mit gewaltigem Antrieb alle die grossen und kleinen Rädchen nach einem einheitlichen Willen sich drehen lässt, es fehlt Erlanger's Oper.





VII.

Die volksthümliche Richtung.

Einzig und allein das Drama Richard Wagner's ist der musikalische Ausdruck des modernen Empfindens; das Musikdrama Wagner's ist die moderne Oper. Die dramatisch-musikalische Kunst der Gegenwart fällt entweder in seine Sphäre oder sie strebt nach bescheidener Selbstständigkeit ausserhalb der Kunst Wagner's. Im ersten Falle überflüssig, entfernt sie sich im zweiten vom Empfinden des modernen Menschen und wird unmodern. Romantik, Staatsaction, Anekdote und Götterfabel, der enge Rahmen, in den fast ausnahmslos die ältere Oper sich gespannt sah, haben für das moderne Musikdrama ihre Bedeutung vollständig eingebüsst. Die moderne Kunst sucht den Menschen; die Darstellung des unverändert Menschlichen in stets veränderten Erscheinungsformen betrachtet sie

als ihre wichtigste Aufgabe. Richard Wagner hat in seinen Musikdramen diese Aufgabe mit grandios subjectivem Ausdruck gelöst. Der Mensch ist der Gedanke der Wagnerischen Kunst. In diesem Gedanken und in der Art seiner Darstellung gipfelt ihr moderner Charakter. Dasselbe grosse Ziel suchen, nur von einer anderen Seite und auf Umwegen durch Dick und Dünn, die jungitalienischen Componisten mit ihren veristischen Opern zu erreichen. Aber diese Veristen haben den wahren Menschen gesucht und den entarteten gefunden. Nicht das Ewig-Menschliche ist das grosse Grundthema, über welches sie in ihren Kunstwerken Variationen anstimmen, sondern das Zeitlich-Menschliche, das Räumlich-Menschliche, die Localfarbe des Menschenthums giebt ihren Werken den Inhalt. Wie der Mensch des Verismus zum Menschheitstypus, so verhält sich die veristische zur modernen Kunst. Sie ist eine Entartung der modernen Kunst. Jede Entartung aber entbehrt der dauernden Lebensfähigkeit. Die moderne Oper ausserhalb der Kunst Wagner's: ein leerer Begriff, ein Phantom. Sie existirt nicht. Die Kunst, die wir in der Sprache des Alltages mit diesem Begriff schlechthin zu bezeichnen pflegen, gleicht jenen Strahlen, die auf dem lichtempfindlichen Hintergrunde unseres Auges das Bild eines Sternes hervorzaubern, der in Wirklichkeit nicht mehr besteht. Es sind Fernwirkungen

einer vergangenen Kunst. Aber indem Richard Wagner in der Subjectivität seiner Kunst dem modernen Empfinden unserer Zeit den denkbar tiefsten und dieses Empfinden in seinem ganzen Umfange erschöpfenden Ausdruck gegeben, wurde diese seine Kunst in solchem Mafse wesenseins mit dem Empfindungsinhalt unserer Epoche, dass eine Aenderung dieses Inhaltes, die nur eine Frage der Zeit und einer neuen Culturepoche bestimmttest vorbehalten ist, die Kunst Wagner's aus ihrer heute allbeherrschenden Stellung drängen wird und muss. Das 19. Jahrhundert empfindet wesentlich Anderes wie das 18. Ja, selbst der Empfindungsgehalt unseres Jahrhunderts hat Wandlungen durchgemacht, deren Ergebnisse sich ausschliessend gegenüberstehen. Jean Paul, der zu Anfang unseres Jahrhunderts ein deutscher Geschmack und in den dreissiger Jahren der Ausdruck des damals modernen Empfindens war, — man gedenke der Schwärmerei des jungen Schumann — erscheint uns, den Menschen von heute, unmodern, ungeniessbar, umständlich, empfindsam und inhaltsarm. In dem Augenblick, in welchem der Empfindungsgehalt einer Epoche einen Umschwung erleidet, hört der Empfindungsausdruck, die Kunst dieser Epoche auf, modern zu sein; mit dem neuen Empfinden bereitet sich eine neue Epoche und mit dieser eine neue Kunst vor. Das hochragende Ilion der Wagner-

schen Kunst, es wird den Tag schauen, an dem es hinsinkt. Wann dieser Tag heraufdämmern wird, wer vermöchte es zu sagen! Vielleicht schon morgen Auch Wagner wird einmal so unmodern sein, wie heute etwa Jean Paul unmodern ist. „Andere Zeiten, andere Lieder“, singt Scheffel. Das ist der Lauf der Welt. Wagner wird freilich den kommenden Geschlechtern niemals ungeniessbar werden, wie Jean Paul uns ungeniessbar ward; denn in seiner Kunst lebt der Mensch; der unsterbliche Mensch. Die Noth Elsa's, die Todessehnsucht des Holländers, die ekstatische Menschlichkeit Tannhäuser's und die Tragik der Liebe, als deren Monument, aere perennius, das grosse Tristandrama durch die Jahrhunderte glänzt, das sind unmittelbar ergreifende Aeusserungen des Menschenthums, Ausflüsse des Menschheitsgedankens, die in jeder Culturepoche werden verstanden und als Formeln einer dem Menschengeschlecht angeborenen unveränderlichen Kraft in Ewigkeit ihre Geltung behalten werden. Es ist das Subjective der Kunst Wagner's, das specifisch Wagnerische, das als das Accidentielle des modernen Empfindungsinhaltes den Gesetzen des Werdens und Vergehens folgt. *Ἔσσεται ἡμᾶρ*

Indem der Schaffenstrieb der modernen Tonkünstler der Gefahr, von der künstlerischen Riesenkraft Wagner's verschluckt zu werden, auszuweichen sich angelegen sein liess, eröffnete sich den schaffens-

freudigen Musikern die intime Berührung mit dem Volksthümlichen als einzige Möglichkeit, das eigene Vermögen der Anziehungssphäre jenes Genius zu entrücken. Es sollte indessen weit weniger den deutschen, als vielmehr den nichtdeutschen Musikern gelingen, aus dieser Berührung mit dem Volksthümlichen eine kraftvoll-eigenartige, von Wagner unberührte, ursprüngliche und lebensfähige Kunst zu gewinnen. Bizet bei den Franzosen und Smetana bei den Slaven gehören zu den Glücklichen. Vielleicht sind ihnen auch noch einige der jungrussischen und jungböhmischen Componisten zuzugesellen. Die deutschen Componisten, die volksthümliche Opern zu componiren unternahmen, strandeten entweder — wie Nessler — in den Untiefen der Trivialität oder sie gingen an Wagner zu Grunde, den Schiffen gleich, deren Klammern und Nägel unter der furchtbaren Anziehung des Magnetberges sich lösten. Wagner hat mit seinen „Meistersingern“ ein Beispiel der modernen volksthümlichen Oper edelsten Stils gegeben, dessen Fernwirkung manchem Componisten von volksthümlicher Richtung zum Verhängniss ausschlug; unter ihnen dem Münchener Alexander Ritter. Fiel dieser dem Magnetberg zum Opfer, so lief mancher andere auf den Sandbänken der Nessler'schen Trivialität fest, unter ihnen der Wiener Operncomponist Ignaz Brüll. Mit Beiden wollen wir uns näher bekannt machen.

Alexander Ritter trat mit seiner mehrfach aufgeführten Oper „Wem die Krone“*) auf den Plan. Werfen wir zunächst einen Blick auf die Handlung.

Es war einmal eine Königin, die hiess Frau Ute: drei Söhne und eine rosige Nichte blühten ihr. Und Richildis, die Nichte

„Wuchs aus den Kinderschuhen heraus,
Da vergafft in das blondig umlockte Gesichtchen
Mit einem Schlag sich das ganze Haus.

Prinz Ludwig und Konrad und Heinz obendrein
Begunnten zu Dritt' um die Base zu frei'n. . . .“
Aber Frau Ute ist eine kluge Frau; als sie den
Bruderfrieden bedroht sah durch gleiches Minne-
werben, da gab sie jedem ihrer Söhne zehntausend
Goldkronen:

„Die nehmt und wählt euren Weg mit Bedacht,
Denn wer von euch, wenn ein Jahr vollbracht,
Seine Sendung
Durch weiseste Verwendung
Des reichen Schatzes so bestellt,
Dass klar daraus erhellt,
Wie er an adlig hohem Sinn, an königlichem Geist
Den Brüdern überlegen sich erweist,
Der soll die Königskrone tragen . . .“

Der soll aber auch die holde Richildis besitzen als

*) „Wem die Krone?“ Oper in einem Act von Alexander Ritter.

eheliches Weib. Das sind die Voraussetzungen unseres Opernmärchens. Denn mit einem solchen haben wir es offenbar zu thun. Der Tag, an dem die Prinzen, dem mütterlichen Machtgebot folgend, nach Hause zurückkehren, ist angebrochen. In erwartungsvoller Geschäftigkeit wimmelt es von Mädchen, Frauen und Männern in der hochgewölbten Thronhalle des Königsschlusses. Kränze und Blumengewinde, Bänder und Fahnen schmücken den festlichen Raum. Heinz, der dritte der Prinzen, kam als Erster zurück; sang- und klanglos war seine Ankunft; er betritt die hohe Halle, in der Richildis, die eben erst übermüthig mit den Mädchen scherzte, dann aber in schwermüthiges Sinnen und Seufzen versank, des fernen Geliebten sehnsuchtsvoll gedenkt. Mit stürmischem Jubel fallen sich die Beiden in die Arme: ein unendliches Umarmen à la Tristan und Isolde; in der That weist hier die Diction des Dichters, dessen Verse übrigens durch Klangschönheit sich auszeichnen, auf die Scene der nächtlichen Zusammenkunft Tristan's und Isolden's in Wagner's Tondrama hin, deren verzehrend üppiger Gluth in dieser Liebesscene ein allerdings der Tragik entbehrendes, harmlos-freundliches Gegenstück ersteht. Auch directe Anklänge an die Tristansprache enthalten die Verse Ritter's. Wenn Heinz auf die Frage Hilde's „So war dir so lichtlos, so freudlos die Reise?“ antwortet:

„Gar Vieles und Neues wohl hab ich erfahren,
Doch was ich erfuhr — gefiel mir nicht,
Und was mir gefiel — erfuhr ich nie“
so ist das ein nicht einmal geistreiches Spiel
mit Begriffen, das dem Oberflächen-Räthselworte
Tristan's:

„Fass' ich, was Du verschweigst,
Verschweig ich, was Du nicht fasst“
nachgebildet erscheint. Heinz soll beichten. Er
aber ziert sich. Eines jedoch erkennt Richilde:
die Kirchenmausarmuth ihres Heinz. „Was ward
aus den zehntausend Goldkronen, o Heinz? Wie
ging es damit?“

„Ja, wie ging es damit? Ganz unaufhaltsam
Die Eine folgte so immer der Anderen . . .“
„Du hast sie doch nicht verschlampamt?!“ ruft
Hilde entsetzt aus.

„Um Gottes und aller Heiligen willen,
Wenn diesmal Du tappig warst, dann ist es aus . . .“
Man sieht, Richildis liebt eine kräftig ungezierte
Sprache; für die Nichte einer Königin erscheint
dieser burschikose Ton seltsam genug. Hier sei
gleich auf einen ziemlich argen Widerspruch im
Texte hingewiesen. „Um Gottes und aller Heiligen
willen“ hat Richilde soeben ausgerufen. Vorher
sprach sie vom „Pater“, der den vorlauten Mädchen
in der Beichte Bussgebete und Fasten dictirt, der
tüchtig zu zanken versteht und nicht absolvirt, gleich

darauf ruft sie die heidnische Freya an, später hört man urchristliches Glockenläuten, während Edelherrn und Edelfrauen die Götter anrufen; Heinz dagegen apostrophirt wiederum das Christenthum und das heilige Gebot der Menschenliebe . . . Vielleicht hat diesen Wirrwarr die blinde Verehrung des Wahnfried nahestehenden Componisten für Wagner verschuldet. Im „Lohengrin“ begegnen sich ja auch die heidnische und die christliche Weltanschauung; noch mehr im „Parsifal“. Aber was sich Wagner zum künstlerischen Gegensatz vertieft hat, ist bei Ritter nur — schlechtes Gedächtniss, Flüchtigkeitsfehler. Unterdessen sind auch die anderen Prinzen zurückgekehrt. Trompeten ertönen. Heinz mischt sich unter das Volk, das allmählich die Scene füllt; in feierlichem Aufzuge nahen auch schon die Edlen, endlich die Königin selbst, enthusiastisch begrüsst. Pünktlichkeit ist die Höflichkeit der Könige und die Prinzen sind in der That sehr pünktlich. Prinz Konrad tritt zuerst vor die Stufen des Thrones; er spricht gut, klar und wohlüberlegt. Wohlüberlegt war auch sein Handeln: Auserlesene Schätze brachte er, um den Glanz des Thrones und des königlichen Hauses zu mehren, aus dem Orient mit. Nach ihm beginnt Prinz Ludwig; die zehntausend Kronen hatte er verwandelt in Quadern, aus denen auf Felsen eine feste Burg aufgethürmt worden war: unüberwindlich solle auf ihr das Königthum jede

Noth und jede Gefahr überdauern. Und nun taucht Heinz aus der Menge empor. Befremdet blicken Aller Augen auf sein ärmliches Wams; er aber lässt sich nicht beirren: wie es ihm am Herzen gelegen, das eigne theure Heimathland, das ihm bisher aus „Schildereien“ nur bekannt gewesen, gründlich kennen zu lernen, wie er bei diesen Streifzügen die Menschen in Leid und bitterer Noth gesehen, das erzählt Heinz. „Und da hab’ ich denn den ersten Griff in den Beutel gethan“. Und des Elendes und der Qual war soviel, dass der Beutel gar bald sich leerte. Rosse und Waffen machte Heinz zu Geld, Knappen und Knechte entliess er.

„Dass ich nicht mehr sähe
Des Tages klagendes Wehe,
Zog ich nächstens nur
Durch Wald und dunkle Flur.“

Ein schönes dichterisches Talent spricht sich in dieser an ergreifenden Einzelheiten reichen Erzählung aus. Aber es ist nicht die erste, sondern schon die vierte Erzählung, welche uns in diesem Opernacte aufstösst. Und diese übermäfsige Bevorzugung eines rein epischen Elementes bringt einen vollständigen Stillstand in die Handlung. Solche Dinge, wie sie uns da erzählt werden, wollen wir vor unseren Augen sich zutragen sehen, andernfalls greifen wir lieber gleich zum Geschichtenbuch. Diese letzte Erzählung, deren Nachspiel, die Krönung

des überaus sympathischen Heinz, der Oper einen freundlichen und befriedigenden Abschluss gewährt, enthält eine Fülle musikalisch hervorragender Einzelheiten, wie denn überhaupt Ritter in der musikalischen Detailschilderung in geistreicher und wirkungsvoller Weise sein musikalisches Talent zur Geltung bringt. Auch wenn der Text mehr eine Concert- als eine Bühnenoper darstellt — der Widerspruch wird hier zur That — und eher den epischen Formen der Concertcomposition, als den Bedürfnissen der modernen, Handlung und Gegensätze verlangenden Bühnentechnik angepasst erscheint, — so ist er doch Dank seiner, von einzelnen anfechtbaren Stellen abgesehen, charaktervollen und dichterisch fein empfundenen Sprache weit besser als die meisten anderen Operntexte der jüngsten Zeit. Ritter hat sich an Wagner gebildet. Wo es sich darum handelt, die Strahlenbrechung des Wagner'schen Genies im zeitgenössischen Schaffen mit Beispielen zu belegen, da wird die Oper Ritter's als eines der belehrendsten genannt werden müssen. „Tristan“ und in ausgedehntestem Mafse die „Meistersinger“ sind der Quell, aus welchem der Componist seinen musikalischen Durst stillt. Ritter lebt in München. Die Münchener haben viel Durst. Ritter hat viel Wagner gezecht. Seine Melodik, meist aus kurzen Gedanken bestehend, strahlt in Meistersingerverklärung. Auf Schritt und Tritt sprossen holde

Melodie-Knospen, wogt uns der Fliederduft Wagner's entgegen. Den Mangel an Ursprünglichkeit seiner Schaffenskraft maskirt Ritter mit geistvollem Können; er beherrscht den polyphonen Stil meisterhaft und mit den reichen Orchesterfarben auf seiner Palette ist er nicht eben geizig. Das brillante Fugato des Vorspiels und der poesievoll empfundene Schlusschor „Rosen sind der Liebe Zeichen“, dessen Colorit von dem traumhaften Klang gedämpfter Hörner getragen wird, stellen sich als die äusseren Begrenzungen dieses Könnens dar. In diesem Schlusschor gipfelt die musikalische Bedeutung des Werkes. Ritter componirt im Allgemeinen zu schwülstig: die Göttergaben der Naivetät, der Einfachheit, der Natur mangeln ihm. Die Anmuth des Textes hat er stellenweise zum Ungeheuerlichen aufgebauscht; die reizende Gestalt der Hilde ist musikalisch verzeichnet; Ausdruck und Inhalt befehlen sich erbittert überall dort in seiner Musik, wo es sich um die Darstellung eines einfachen, klaren Gefühlslebens handelt. Wo wir ungekünstelte, naive Empfindungsaccente erwarten, da spannt Ritter seinen musikalischen Ausdruck auf das Prokrustesbett einer unfruchtbaren Declamation. Das Declamationsprincip das die Mehrzahl der neueren Componisten von Wagner übernommen hat, muss insofern Bedenken erregen, als seine einseitige Anwendung melodiefreundlich wirkt. Dieses Declamationsverfahren er-

drückt alles freie, warme Singen; es stellt sich als unmusikalisch dar. Als unwahr und geschraubt empfindet man auch jene Stelle, wo die Männer das geheimnisvolle „wichtige Geheiss“ der Königin in einer lahmen, verrenkten Melodie sich zubrummen! Vornehm in ihrer polyphonen Führung wirkt die breit angelegte Marschmusik, reizend giebt sich die polonaisenartige Rhythmik, mit welcher sich die zurückkehrenden Prinzen ankündigen. Aber alles Andere erscheint problematisch, ausgeklügelt, greisenhaft trotz der geschickt nachgeahmten Pose feuriger, Jugendlichkeit. Musik aus der zweiten Hand, reflectirte Musik. Sie gleicht dem Lichte des Mondes; fröstelnd, blass, unfruchtbar; „interessant“. Wer Sonnenlicht geniessen will, der wärme sich an der Sonne Wagner.

Im Anschluss an die Meistersingerabfälle, die Ritter in seiner Oper gesammelt, möge es erlaubt sein, auf eine ältere Meistersingerarbeit hinzuweisen, die keinem geringeren als Albert Lortzing ihr Entstehen verdankt. Zur Verherrlichung der vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst schrieb Lortzing eine komische Oper „Hans Sachs“, deren Textbuch einer Dichtung Deinhardsteins sich anschliesst. Die Handlung der Oper ist eine simple: Hans Sachs, der Nürnberger Schuster und Poet, liebt Kunigunde, die Tochter des Goldschmieds Meister Steffen, der die Hand des Mädchens in-

dessen einem Augsburger Rathsherren, Eoban Hesse zugesagt hat. Bei einem Singen „vor der Schule“ gewinnt Eoban, ein Geck, mit einer flachen Reimerei den Preis über Hans Sachs; ausgespottet, verhöhnt und von dem gemeinen und charakterlosen Meister Steffen, der unterdessen Bürgermeister geworden, aus Nürnberg verwiesen, verlässt Hans Sachs seine Vaterstadt und die ihm treu ergebene Geliebte, von seinem Lehrbuben Görg begleitet, um an das Hoflager Maximilian's sich zu begeben. Görg verliert ein Gedicht, das er seinem Meister entwendet. Er beabsichtigt es für sein eigenes auszugeben und glaubt damit das Herz Cordula's, einer Verwandten Kunigunde's, zu rühren. Dieses Gedicht finden zwei Pfeilschützen, die es dem Kaiser Maximilian übergeben; Kaiser Max, in seinem Herzen längst dem Volkspoeten auf das Innigste zugethan, vermuthet denn auch sofort, dass Sachs das ihm überbrachte Lied gedichtet, und beschliesst, den Mann in seiner Vaterstadt aufzusuchen und ihm bisher ungesehene Ehren zu erweisen. Er kommt nach Nürnberg und gebietet dem Bürgermeister, ihm den Autor des Liedes zur Stelle zu schaffen. Meister Steffen ist in grossen Nöthen, aus welchen ihn der Rathsherr Eoban dadurch befreit, dass er sich dem Kaiser als Dichter des Liedes vorstellt. Der jämmerliche Geselle wird aber entlarvt und mit Schimpf und Schande von dannen gejagt. Wer hat diese Verse

geschrieben? fragt der Kaiser zum zweiten Male. Da tritt schüchtern, genöthigt von seiner Cordula, welcher er das Gedicht vorgelesen, Görg vor die Majestät und bekennt offen, dass Hans Sachs der Urheber des Liedes sei. *Lupus in fabula*: Hans Sachs ist eben zur rechten Zeit nach Nürnberg zurückgekehrt, um die Rechte seiner geistigen Ueberlegenheit über seine jämmerliche Umgebung geltend zu machen; der Kaiser giesst ein Füllhorn von Gnaden über den wackeren Poeten aus, der Goldschmied Steffen giebt ihm seine Tochter Kuni- gunde und mit Klang und Gloria, mit Hochzeits- freuden und Hochrufen schliesst das Werk. Dies die Haupthandlung der Oper, in der noch einige Episoden einen nicht unerheblichen Platz bean- spruchen. Prüft man die Personen auf ihre Charak- teristik, so darf man fast alle durch die Bank mit dem Schopenhauer'schen Schlagworte als „Fabrik- ware der Natur“ bezeichnen. Keine Spur von Selb- ständigkeit, von humorvoller Vertiefung dieser platten, gewöhnlichen Alltagsgeschöpfe, die entweder wie Hans Sachs, in einem Schlamm von Sentimenta- lität ersticken oder in Dummheit und Gemeinheit der Denkart ihres Gleichen suchen. Besonders kränkend in diesem Textbuche, das Lortzing jeden- falls ohne besondere kritische Erwägungen und kunstphilosophische Bedenken geschrieben, wirkt die Entstellung des historischen Charakters unseres

Hans Sachs. Männer von geschichtlicher Bedeutung haben einen Anspruch darauf, nicht entstellt zu werden; sie zu verhässlichen, bedeutet eine Todsünde wider den heiligen Geist der Wahrheit, ihnen ihr innerstes Wesen, den Kern des Charakters und der Persönlichkeit zu rauben, sie in den Stulpstiefeln der Verballhornung durch alle Pfützen der Trivialität waten zu lassen, bedeutet ein Verbrechen an der Geschichte. Und nun sehe man sich einmal den Hans Sachs Lortzing's an! Nichts von dem gemüthvollen Poeten, nichts von dem derben Schuster, nichts von dem grossen Humoristen, dem wackeren Bürger; nichts von der prachtvollen Philistrosität, nichts von dem charakteristischen Typus aus der Blüthezeit des Meistergesangs! Dieser Hans Sachs ist ein süsslicher, weinerlicher, salonfähig zugestutzter, geschniegelter und gebügelter, mit sentimentalen Redensarten prunkender, hohler Geselle, ein Urahne des Nessler'schen „Trompeter“. Ohne Mark und Saft. Ein „kostbarer“ Goldschnittpoet. Die anderen Personen der Oper sind kaum besser: der Bürgermeister Steffen ist ein Schurke, seine Umgebung das Medium seiner bubenhaften Gesinnung, Kaiser Maximilian ein in Versen sprechender Schönredner. Die Lichtpunkte in diesem unerfreulichen Gemengsel von Thränen und Menschenkehricht sind der lustige Görg und die plappermäulige Cordula. Es kann kein lehrreicheres Exempel geben, als diesen „Hans

Sachs“ den Wagner'schen „Meistersingern“ gegenüberzustellen. Wagner geht in seinen „Meistersingern“ historisch zu Werke, aber nicht als Chronist, sondern als tiefschauender Poet; er rollt vergangene Jahrhunderte wie grosse herrliche Bilder des deutschen Bürgerthums und der deutschen Kunst vor unseren Augen auf. Lortzing begnügt sich, einen Phantasiestoff um Phantasiepersonen mit historischen Namen gruppirt zu haben. Sein Gemüth, seine reiche Innerlichkeit kommen in diesem Werke fast gar nicht zum Durchbruch und auch sein Humor sprudelt hier bei Weitem nicht so frisch, wie in seinen anderen Opern. Situationskomik und Witz genügen kaum den allerbescheidensten Anforderungen. Man begreift den Wagner'schen Genius in seiner ganzen Tiefe, wenn man den Blick von dem Hans Sachs Lortzing's, eines Künstlers, der für die musikalisch-künstlerische Darstellung des Volksthümlichen zweifelsohne ein bewunderungswürdiges Talent besass, auf den rührenden, ergreifenden Hans Sachs Wagners lenkt. Nie ward eine Gestalt geschaffen, menschlich tiefer, edler und volksthümlicher als dieser Hans Sachs Wagner's.

In seiner Oper „Gringoire“*) zeigt sich Ignaz Brüll, der lebenswürdige Componist jener mit vielen

*) „Gringoire“. Oper in einem Act nach dem gleichnamigen Schauspiel U. Banville's von Victor Léon. Musik von Ignaz Brüll.

glücklichen Zügen schöner Volksthümlichkeit ausgezeichneten Oper „Das goldene Kreuz“, als verarmtes Talent. Der Stoff, den Brüll in „Gringoire“ behandelt, ist so unmusikalisch wie nur möglich.

Ein Troubadour, der auf den Strassen herumlungert und sein Dasein durch Singen und Hungern auszufüllen sucht, ist der Mittelpunkt unserer Oper. Dieser Troubadour — er heisst Gringoire — treibt sich mit Vorliebe um das Haus des reichen Kaufmanns Fourniez herum, dessen Tochter Loyse es ihm angethan, seit er sie gesehen im Widerscheine der untergehenden Sonne, als sie sich herauslehnte aus dem Fenster, ein sanftes Lächeln auf den Lippen, ein Heiligenbild, das sich leuchtend von dem in Sonnenzauber und Purpur getauchten Hintergrunde abhob. Mit diesem Bild im Herzen irrt der arme Gringoire durch die Strassen von Tours. Um an gebrochenem Herzen zu sterben, dazu besitzt er jedoch nicht genug Talent, zumal ein riesenhafter Appetit ihn immer wieder an die irdische Welt mahnt. Die schöne, lebenswürdige Loyse hat es noch einem Andern angethan, dem Leibbarbier des Königs, Olivier le Daim. Wenn man bisher gewohnt war, die Barbieri und Aerzte als dankbare Gestalten der Buffooper anzusehen, deren leichter Beweglichkeit, deren geschwätziger Zunge, deren Neigung zum Intriguiren und zur Pikanterie eine Fülle von komischen Situationen entsprang, so be-

weist uns der Autor des Textbuches, dass es neben dem lebenswürdigen und anmuthigen Figarogeschlecht auch Barbieri von wesentlich anderem Schlag giebt. Olivier ist ein widerlicher Bursche, hochnasig, in Manieren eines äusserlichen Vornehmthuns gehüllt, boshaft und heimtückisch, ein Mensch, dessen fatale Physiognomie Unbehagen und Misslaune erzeugt. Olivier bewirbt sich um die Hand Loyse's; der alte Fourniez fühlt sich „sehr geehrt“, aber das Töchterlein mag den vornehmen Bartkratzer nicht, will überhaupt nicht heirathen; ein mächtiger Trieb in die Ferne, eine unklare romantische Schwärmerei und Freiheitsgedanken halten Loyse umfassen. Selbst das Wort des Königs, ihres Pathen — es ist Ludwig XI., der auf einem Jagdausfluge begriffen, das Haus des alten Jugendfreundes besucht — vermag die Thatsache nicht aus der Welt zu schaffen: der Leibbarbier hat seinen Korb. Mitten in der Debatte über den Fall klingt ein Lied Gringoire's in des Gemach. Der König, neugierig Gringoire kennen zu lernen, lässt sich den Burschen heraufholen. Da kommt er nun: wirre, verwilderte Kopfhaare wie ein Struwelpeter, aber sauber rasirt und sehr bleich, trotz des ausgiebigen Genusses guter frischer Luft. Gringoire steht kaum im Zimmer, als sich sein Heisshunger mächtig erhebt. Sein Magen scheint überhaupt die stärkste Seite seiner Eigenart zu sein. Jedenfalls hat der Text-

dichter durch besonders accentuirte Hinweise auf Gringoire's gute Verdauung — wie vorher mit dem seriösen Hofbarbier — seine eigenen Wege eingeschlagen. Offenbar waren Hrn. Léon die schmachtenden, ätherischen und von Liebe, Wonne und Entzücken sich nährenden lyrischen Helden, wie sie in anderen Opern, z. B. in Wagner's „Lohengrin“ eine so physiologisch unwahrscheinliche Rolle spielen, verhasst und er zeigt uns nun eine Kreuzung von Mensch und Opernfigur, die Herz und Magen auf dem rechten Fleck hat. Warum die Fressgier Gringoire's nicht eine reichlich ausgerüstete Küche zum Turnierplatz sich auserkiest, bleibt eigentlich unverständlich. Der gefräßige Held ist denn auch kaum im Zimmer, als er von Pasteten, Wildpret, Braten und Fisch zu schwärmen beginnt und sich ohne Weiteres an die Seite des „fremden, noblen Herren“ setzt. Eben im Begriffe, seine Zähne an einem Braten zu wetzen, hängt ihm Olivier, der Barbier, den Brodkorb höher. Erst die Zeche bezahlen! Und zwar mit einem Liede. Gringoire stimmt ein Liebeslied an. Der Barbier winkt ab. Nein, das „Lied von den Gehenkten“! Und Gringoire singt das Lied:

„Ich kenn' einen seltsamen Garten,
Seltsame Bäume dort steh'n,
Mit Blüthen seltener Arten,
Gar lieblich anzuseh'n!

Es wiegen sich auf den Zweigen
Vöglein im munteren Reigen!
Goldige Sonnenstrahlen
Im glitzernden Springquell sich malen!
Fröhlich lachende Menschen
Sich dort zum Tanze scharten —
Die Stätte so friedlicher Lebenslust
War König Ludwig's Garten!

Ich kenn' einen seltsamen Garten,
Seltsame Bäume dort steh'n,
Mit Früchten seltener Arten,
Entsetzensvoll anzuseh'n!
Auf Aesten und Zweigen,
Da nicken und neigen
Im Mondlicht die bleichen,
Vom Nachtwind gerüttelten Leichen!
Und Raben flattern mit Krächzen,
Ein leckeres Mahl sie erwarten —
Die Stätte tyrannischer Henkerslust
Ist König Ludwig's Garten!“

Ein Grausen erfasst Alle Gringoire bebt zusammen, als der König sich ihm zu erkennen giebt.
„Man henkt mich nun, und ich habe noch nichts
gegessen“

„Das könntest Du?“

„Das will ich meinen! Mein Hunger ist ganz unermessen.“

Und Gringoire isst. Der heimtückische Barbier selbst muss ihn bedienen. Gringoire isst wie einstens Pantagruel; in seinem Schlunde versinken Huhn, Wildpret und Pasteten. Dann erhebt sich der lyrische Vielfrass, um dem vom Barbieri

vorgeschlagenen schmerzlosen Verfahren der Weltüberwindung, bei dem ein Strick die Hauptrolle spielt, sich anzubequemen. Bevor Gringoire hinausgeht zu seinem letzten Gange, besingt er, dem Sprüchwort vom *plenus venter* zu Trotz, in einem Liede „Die schönste Stunde seines Lebens“, in der er im Scheine des sinkenden Sonnenballs zum ersten Male Loyse geschaut. Sie nochmals wiederzusehen ist jetzt — nachdem sein Magen gestopft — sein einziger Wunsch. Der König verspricht ihm diesen Wunsch zu erfüllen und will ihm, jenes Lied von den Gehenkten verzeihend, sogar das Leben schenken, wenn Gringoire die Liebe des ehescheuen Mädchens noch in dieser Stunde zu gewinnen vermöge. Loyse kommt. Gringoire vollbringt es in der That durch die gluthvolle Begeisterung und die Gefühlswärme seiner Rede, die Sympathien des jungen Mädchens zu erringen; er weiss so heftig an Loyse's Herz zu pochen, dass sie schliesslich zärtlich „herein“ ruft. In lautem Jubel klingt das Stück aus und der König, der die Ränke seines Barbiers durchschaut, bestraft die Teufelei etwas allzugnädig mit den Worten:

„Das war Dein Werk! es ist doch wunderbar,
Wie edel Du Dich konntest rächen!“

Der Fehler, der dem Textbuche anhaftet, besteht in seiner vollständigen Interesselosigkeit. Etwas Schlimmeres kann man einem Buche wohl kaum nachsagen. Die Menschen, die uns da auf der Bühne gezeigt wer-

den, fesseln und erwärmen uns nicht: weder in ihren Tugenden, noch in ihren Schwächen. Ein Mensch, der an Liedern und Heisshunger laborirt, gäbe eine drollige Gestalt für eine komische Oper. In seiner jetzigen Verfassung bleibt dieser Gringoire eine Caricatur von unglaublicher Fratzenhaftigkeit. Alle anderen Personen sind matte Skizzen. Dass der Tonkünstler von seinem Textbuche auf das Innigste abhängig ist, zeigt die ganze Geschichte der musikalisch-dramatischen Literatur in allen ihren hervorragenderen Erscheinungen. Die Beispiele von Lehrhaftigkeit, die Meyerbeer nach dieser Seite hin gegeben, hat Brüll um ein neues vermehrt. Seine Musik fängt dort zu blühen an, wo sie aus dichterisch fruchtbarem und ergiebigem Boden hervorspriesst und sie hüllt sich überall dort in Wolken von Staub, wo sie auf dürrer, trockener Erde einherschreitet. Den musikalischen Höhepunkt des Werkes bedeutet Gringoire's Lied „Die Sonne versank in Purpur und in Gold erstrahlte der Himmel“: Eine gewisse feierliche Stimmung liegt auf diesen langsam abwärts steigenden Harmonien; eine Solovioline rankt sich dann in feinen Arabesken dahin, bis endlich ein warmes melodisches Motiv auftaucht, das mit bald ekstatischem Aufschwung, bald mystisch verhüllt und traumhaft verklingend, das Ganze beherrscht. Alles Andere blasst, gegen dieses Lied gehalten, mehr oder weniger ab. Die Musik Brüll's gemahnt, trotz feiner

Züge und vornehmerer Accente zu häufig an die marklose Desdurlyrik Gounod's, an die süssliche „Volksthümlichkeit“ der Nessler'schen Muse und in breitspuriger Sentimentalität an die „Cavalleria“. Und obwohl Brüll seine Verarmung durch die feinsinnige gewandte Orchesterbehandlung einem ungeübten Ohre gegenüber geschickt zu maskiren versteht, so erzeugt trotzdem dieses fortwährende Spielen mit der musikalischen Phrase, diese Alles überwuchernde Eklektik, die Verbrauchtheit des Gedankenmaterials und der Mangel an dramatischer Spannkraft einen Niedersturz. Das Werk steht tief unter dem „Goldenen Kreuz“. Brüll ist eines jener Talente, die der geschlossenen Formen nicht entrathen können; dies beweist auch „Gringoire“ im bejahenden Sinne mit den hübschen Liedern und im verneinenden mit den unplastischen, verschwommenen Dialogen. Die Neigung zu volksthümlichen Wendungen, die auch in „Gringoire“ durchbricht, gehört zu den Eigen thümlichkeiten des Brüll'schen Talentes, die um so lebenswürdiger berühren, als sie weder absichtlich gemacht sind, noch auch besonders aufdringlich sich geben. Der Oper voran geht ein Vorspiel marschartigen Charakters von klarem, übersichtlichem Aufbau, aber geringem musikalischem Inhalt. Ein Orgelpunkt, der in die Reprise des Hauptthemas hinüberleitet, ist die einzige harmonische Würze des Stückes. Und das scheint doch etwas zu wenig des Guten.

Der volksthümlichen Richtung huldigen auch Heinrich Hofmann und Otto Neitzel. Heinrich Hofmann nennt seine Oper „Aennchen von Tharau*“)“ zwar eine lyrische: aber der Stoff sowohl wie seine dramatisch-musikalische Ausgestaltung kehren Züge von Volksthümlichkeit hervor: unter ihnen das bekannte Volkslied, das der unerquicklichen Titelheldin zur Liebe bis zum Ueberdruß gesungen wird und jenes absichtliche Unterstreichen des „deutschen Gemüthes“, von dem Goethe treffend meinte, es bestände im Grunde genommen in der Nachsicht mit fremden und eigenen Schwächen.

Die mit Gefühlstrunkenboldigkeit und Empfindsamkeit überladene Handlung — Simon Dach, der Rector magnificus der Universität zu Königsberg, verschenkt seine leidenschaftlich geliebte Braut an einen jungen Springinsfeld, einen Candidaten der Theologie — streift an mehr als einem ausschlaggebenden Punkte das Gebiet des Unwahrscheinlichen; von einer psychologisch wahren Charakterentwicklung und einer ihr entspringenden Begründung seelischer Conflictе findet sich nicht die Spur. Die Personen, die uns der Dichter vorführt, triefen von Edelmuth und schwitzen in fetter Tugend. Das Beste bietet das Buch im zweiten Act: hier finden wir wenigstens Gegensätze und gesundes

*) Aennchen von Tharau. Dichtung von R. Fels. Musik von Heinrich Hofmann.

dramatisches Leben. Die Relegation eines Studenten mit ihrem erzenen musikalischen Pomp — ein Gottesgericht, bei dem doch ganz andere Dinge in Frage kommen, als bei einer Relegation, könnte kaum pathetischer ausgemalt werden — macht schon in ihrer monströsen Aufgebauschtheit einen komischen Eindruck. Die Mafsregelung dieses Studenten lässt uns Menschen von heute kalt und wenn der Dichter mit ihr unser Empfindungsleben von Grund aus aufstören und aufregen, uns das Bewusstsein eines furchtbar hereinbrechenden Unglücks, eines tragischen Verhängnisses mittheilen will, so gelingt ihm dies nicht im kleinsten Theile. Was ist uns eine Relegation! Was begreifen wir Modernen von einer akademischen Strafe, die seit langem alle ihre Schrecken eingebüsst hat! Im Drama wollen wir andere Personen sehen, als relegirte Studenten. Der letzte Act käme aus dem Unsinnigen und Unwahrscheinlichen überhaupt gar nicht heraus, wenn nicht schliesslich kreuz und quer geheirathet würde. Damit ist der Zweck der vereinten Anstrengung des Dichters und des Componisten erreicht. H. Hofmann zählt zu den respectableren Componisten des Tages: seine Musik zeichnet sich im Allgemeinen durch leichten Fluss, Wohlklang und schöne Instrumentation aus. Seine Erfindung, von Wagner stark beeinflusst, ist nicht gross; die Geschicklichkeit aber, mit den Mitteln der Kunst

die Wirksamkeit dieser Erfindung zu heben, eine nicht gewöhnliche. Die Musik Hofmann's besticht durch lebenswürdige Melodik und einen sonnigen Zug von ungesuchter, naiver Schlichtheit. Wie Viele neben ihm, so ist auch Hofmann im Kleinen am grössten: in knappen, geschlossenen Formen leistet er Alles, was seinem Talent zu leisten gegeben ward. Ein Walzer von süssem Wohllaut und feiner musikalischer Structur ist in diesem Sinne die beste Nummer der Oper; das scheint der Componist selbst empfunden zu haben, denn er kann sich von dieser Melodie gar nicht mehr trennen. Während er in den ernsten Partien des Werkes wie auf Stelzen wandelt, überrascht in Szenen voll heiterer Grundstimmung sein Humor und die Grazie seiner Charakteristik; ein deutlicher Fingerzeig auf die Endziele, die seiner Individualität offen stehen. Reizvolle Kleinmalerei und zartes Orchestercolorit fesseln namentlich in den Szenen, in denen Gretchen und der Werbeofficier mit ihrer natürlichen, gesunden Empfindung die pathetischen Schemen Dach und Aennchen verscheuchen.

In seiner Oper „Der alte Dessauer“*) stellt sich Otto Neitzel, der auch als geistvoller Musikschriftsteller bekannte Tonkünstler, auf den unumzäunten, oft entweihten Boden der vaterländischen

*) „Der alte Dessauer“. Vaterländische Oper in 3 Acten von P. Kurth. Musik von Otto Neitzel.

Empfindung. Die Fabel der Oper knüpft an die bekannte Liebesgeschichte des Fürsten Leopold von Dessau mit der Apothekerstochter Anna-Lise an. Der 1. Act spielt in Dessau: Auf einem Rasenplan vor der Stadt sind junge Mädchen, unter ihnen Anna-Lise, beschäftigt, Linnen zu bleichen; mit Giesskannen ausgerüstet eilen sie zur nahen Quelle, um mit deren frischem Wasser das ausgebreitete Leinenzeug zu besprengen. Trommelwirbel ertönt und an der Spitze eines Soldatenzuges marschirt Fürst Leopold heran. Der joviale Fürst macht einen Witz: er commandirt seine Musketiere zum Angriff auf den weiblichen Feind; die Soldaten stürmen die Mädchen, ihre Eroberung erfolgt hinter der Scene. Nur Anna-Lise bleibt zurück und singt ein Loblied auf den Fürsten. Die Liebe zwischen Leopold und der Apothekerstochter wird nach einer Episode, in der ein wackerer Pharmaceut von leidlicher Vernunft um die Hand Anna-Lise's in ziemlich spiessbürgerlicher Weise bei dem Mädchen selbst wirbt, in der folgenden Scene als vollendete Thatsache hingestellt. Die Haupthandlung ist damit vor den ersten Act gelegt und alles Folgende erscheint nur wie im blassen Lichte einer ferne aufgegangenen Sonne. Der Dichter hätte uns doch den Sonnenaufgang selbst zeigen sollen; er hätte uns, wenn er die ernstliche Absicht besass, seinem Liebespaar unsere volle Antheilnahme zu

sichern, das Keimen und endliche Aufblühen der Liebesknospe zeigen müssen. Der vollendeten That-
sache ist eine zu strenge Logik eigen, als dass dabei für die mitschaffende Phantasie und das mitfühlende Herz ein Erkleckliches abfallen könnte. Leopold und Anna-
Lise — belauscht von der Fürstin und einem etwas problematisch gemalten Marquis Chalisac, einer Figur von langweiliger Ueberflüssigkeit — spielen ein Liebesspiel, das in einer regelrechten Liebes-
erklärung Leopold's gipfelt, die keinen Mangel an ahnungsvollem Sehnen, singenden Lerchen, sprossenden Blüthen und den bekannten lyrischen Zuthaten leidet. Die Fürstin stürzt aus dem Hintergrunde vor, um der gefährlichen Neigung ihres Sohnes entgegenzutreten; zugleich erscheinen der alte Apotheker Föhse, ein Ehrenmann durch und durch, und der Pharmaceut Georg auf der Bildfläche. Anna-
Lise und Leopold werden in's Gebet genommen. Der Scene machen die mit den Giesskannen der Mädchen ausgerüsteten, galant zur Quelle eilenden Soldaten ein Ende. Der Fürst commandirt „Angetreten“ und „Präsentirt das Gewehr“ und die Soldaten präsentiren die Giesskannen. Der zweite Witz Leopold's. Die Fürstin schickt ihren Sohn auf Reisen und mit einem Chor der Soldaten „Es kann nichts Schön'res geben als das Soldatenleben“ schliesst der Act. Der zweite Act spielt in Italien; Leopold tritt mit der Prinzessin Beatrice, einem

liebenswürdigen Mädchen auf; sie singen und spielen Mandoline; dann folgt eine Episode lustiger Art: Die deutsche Landsmannschaft der Universität Bologna kommt im grossen Wichs, um dem deutschen Fürsten ihre Huldigung darzubringen. Allerlei studentischer Ulk wird getrieben: der Fürst zum Doctor der Philosophie promovirt, dann kneipt man. Eine ziemlich bedenkliche Scene; man weiss nicht, ob die Promotion ein studentischer Witz sein soll, dann passt sie schlecht als Ausdruck einer Huldigung, oder ob sie ernst genommen sein will: dann aber wäre sie erst recht ein Possen. Dass der Dichter den Fürsten als Kneipgenie hinstellt, ihn selbst im Zustand eines leichten Rausches zeigt, verstimmt in diesem Zusammenhange etwas. Zur Charakteristik des Helden trägt diese Scene so gut wie nichts bei. Dass ein Mensch kneipt, wenn sich Gelegenheit dazu bietet, ist doch keine Eigenschaft, die auf seinen Charakter einen besonderen Lichtschimmer wirft! Wie ganz anders charakterisirt das Folgende den Prinzen: Beatrice ist in einem Fischerboote auf das Meer hinausgefahren: ein plötzlich aufziehendes Gewitter — auf der Bühne ziehen die Gewitter immer plötzlich herauf — und starker Sturm bringen ihr Leben in Noth. Leopold handelt als ganzer Mann: er rettet mit eigener Lebensgefahr die Prinzessin aus drohendem Untergang. Erschöpft schläft der Prinz ein: er träumt

von der Heimath, von Anna-Lise und seiner Liebe: ein hübsch gedachtes scenisches Bild zeigt dem Zuschauer in einer Vision die einfache Stube in Dessau, wie sie den Traum des Schläfers ausfüllt. Schliesslich erwacht Leopold; ein Courier bringt ein Schreiben vom Kurfürsten Friedrich; der Krieg mit Frankreich ist entbrannt, Leopold wird zum Regimentscommandeur ernannt, die jubelnden Studenten ziehen als Rekruten mit in die Heimath zurück. Der dritte Act spielt wieder in Dessau: Anna-Lise will dem Fürsten entsagen, aber die Güte und Gnade des Kaisers, die ihr den Fürstenrang verleiht, ebnet die Pfade zur Hochzeit. Dieser letzte Act ist dem Dichter am besten gelungen: alle renommistischen Zuthaten, die in den vorhergehenden Acten sich breit machten, sind hier fern geblieben; es ist das rein Menschliche, das Menschliche im Empfinden und Denken, das hier rührend zu Tage tritt. Der zweite Act zerflattert in Episodenfetzen. Was in aller Welt geschieht mit der armen Prinzessin, diesem lebenswürdigen, sanften und holden Geschöpf, das den deutschen Prinzen liebt, das ihn bewundert und von ihm verlassen wird? Opernfiguren, die dem Textdichter unbequem werden, gleichen afrikanischen Flüssen: sie verschwinden urplötzlich von der Oberfläche; Kein Mensch weiss, wohin. Die Musik, die Neitzel zu diesem von Unwahrscheinlichkeiten und Renom-

mistereien strotzenden Text geschrieben, ist die Lebensäusserung eines feingebildeten, gewandten Musikers. Edel und vornehm, vermeidet sie triviale Wendungen, strebt mit Glück nach einer gewissen Selbstständigkeit des Ausdrucks, die ihr bis auf einige Wagnerismen gerne zugestanden sein soll. Diese Musik hat indessen einen Hauptfehler: sie ist nicht oder nur wenig bühnenwirksam; zum Theil zu fein instrumentirt, zum Theil zu zart und dünn-
gesponnen in ihren melodischen und harmonischen Fäden, fehlt ihr der Zug in's Grosse, die Ursprünglichkeit, der kühne dramatische Wurf, das Einheitliche, das packende Motiv. Im Einzelnen war der Componist dort am Glücklichsten, wo er vom Dichter in die Sphäre der reinen Empfindung geleitet wurde. Die Einführung des Dessauermarsches, des interessanten Fremdlings, der nach einer allgemein verbreiteten Ansicht aus Italien zu uns kam, erfolgt zwanglos. Der prächtige Marsch regt frisch und und erquicklich an. Als gründlich durchgebildeten Contrapunctiker stellt sich der Componist in jener ergötzlichen Studentenscene vor, in der er mit der Melodie des Gaudeamus Fangball spielt. Die Ouverture des Werkes besitzt, von den etwas abgebrauchten Marschrhythmen abgesehen, in ihren Holzbläserharmonien und dem modern gefärbten Mittelsatz interessante harmonische und melodische Züge. Neitzel nennt sein Werk: „Vaterländische

Oper“. Diese Bezeichnung halten wir nicht für zutreffend; als Kunstgattung besteht dieser Begriff nicht; „Volksoper“ wäre vielleicht passender. Wo steckt das Vaterländische des Werkes? Die Herzensgeschichte des Fürsten ist doch sicherlich keine vaterländische Angelegenheit und noch weniger rechtfertigen die militärischen Aufzüge bezopfter Soldaten in einer Zeit, in der das deutsche Vaterland Zukunftsmusik war, diese Bezeichnung. Als Vaterländische Opern dürfen etwa Wagner's „Lohengrin“ und die „Meistersinger von Nürnberg“ gelten. In Beiden lebt Grösse, echte deutsche Art und deutsches Volksthum.

Zu den glänzendsten Repräsentanten des nationalen, aus dem Volksthum herausgeborenen musikalischen Dramas gehört Friedrich Smetana.

Der Name Smetana war Jahrzehnte lang nur in der böhmischen Heimath dieses Tonkünstlers bekannt und geliebt. Die breiteren musikalischen Schichten Deutschlands gewannen erst vor wenigen Jahren nähere Fühlung mit der Eigenart dieses Componisten. Einzelne seiner symphonischen Dichtungen und ein erschütterndes Streichquartett: „Aus meinem Leben“ trugen seinen Namen weit über die Enge seines Vaterlandes hinaus; das Schicksal des armen böhmischen Musikers hatte sich indessen schon erfüllt: gleich Beethoven taub geworden, starb er, gepeinigt von unerträglichen Gehörshallucinationen.

nen, im Wahnsinn. Als er (1884) begraben wurde, wand sich ein Trauerzug, unübersehbar, endlos, durch die Strassen Prags: eine Nation weinte am Grabe ihres grössten und edelsten Geistes.

Seine Landsleute haben Smetana (der Name bedeutet „Sahne“) den böhmischen Beethoven genannt. Sie hätten ihn auch den böhmischen Lortzing nennen können, oder den böhmischen Mozart: Smetana ist ein selbstherrlicher Genius, dessen Eigenart tief und ergiebig genug erscheint, um sich mit ur-eigensten Mitteln, aus sich selbst heraus, zur Geltung zu bringen. Er besitzt jene Inspiration, der ein Born ursprünglicher Melodik entquillt; er besitzt im höchsten Masse Kunstverstand. Mit diesen beiden Zaubermitteln, Inspiration und Kunstverstand, wird der Musiker zum Künstler. Und ein Künstler von hervorragendster Eigenart erscheint Smetana als Operncomponist. Seine Oper „Die verkaufte Braut“*) gehört zu jenen Werken, von denen jedes Culturvolk nur wenige sein eigen nennt, auf deren Besitz es stolz ist, da in ihnen der nationale Typus seine künstlerische Durchgeistigung gefunden und das nationale Empfinden, die nationale Individualität sich in ihnen niedergeschlagen hat. Smetana's Oper wuchs aus dem Boden des Volksthümlichen hervor.

*) „Die verkaufte Braut“. Komische Oper in 3 Acten von K. Sabina. Musik von Friedrich Smetana. Deutsch von M. Kalbeck.

Wie die lebenswarme Blutwelle bis in die feinsten Capillaren und Verästelungen des Aderngeflechtes emporsteigt, so pulsirt in der Oper Smetana's ein Strom von lebensvoller, warmer Musik, die einzig und allein als künstlerischer Ausdruck des böhmischen Volksempfindens aufgefasst sein will. Smetana ist in seiner „Verkauften Braut“ durchaus nationaler Musiker; er führt uns an den frisch sprudelnden Urquell der böhmischen Musik. In seiner Oper, wie sie das böhmische Volksleben in wunderbar getreuem Spiegelbilde festhält, hat auch das musikalische Empfinden des Böhmen seinen reinsten und echtsten Ausdruck gefunden. Und so sehr geht dieses Kunstwerk im nationalen Charakter des Slaventhums in Böhmen auf, dass sogar die Instrumentation, die für alle neueren Operncomponisten das eigentliche neutrale Medium ist, in dem sie sich untereinander berühren, eine ausgesprochen slavische Farbe trägt: Clarinette und Geige, diese beiden Attribute des böhmischen Musikanten, die Tonwerkzeuge, mit denen er die Welt durchzieht, geben dem Instrumentalklang des Smetana'schen Orchesters den specifisch böhmischen Klangcharakter.

Die Oper stammt aus dem Jahre 1866; diese Zeitangabe ist nicht unwichtig für die Beurtheilung des Werkes. Sie bedeutet den Zenith der Meyerbeer'schen Effectkunst. Wie seltsam, in der Epoche des sinnlichsten Opernraffinements, des theatralischen

Pompes und der frivolen Verhöhnung der Kunstideale einem Operbuche zu begegnen, das wie Sabina's Textbuch „Die verkaufte Braut“ ganz Naivetät, ganz Einfachheit und prunklose Schlichtheit, ganz Natur ist! Eine Bauerngeschichte. Die Handlung so einfach wie nur möglich: Ein junger Bauernbursche, Hans, liebt Marie, die Tochter eines reichen Bauern, für die ein schlauer Ehevermittler Namens Kezal, ein höchst origineller Kauz, einen reichen Bräutigam, Wenzel, des alten Micha Sohn, in petto hat. So liegen die Sachen. Da Marie aber ihren Hans von Herzen wiederliebt und da Wenzel, der fürchterlich stottert, nicht im Stande zu sein scheint, durch das Ansehen seiner Person oder gar durch Aeusserungen einer überlegenen Intelligenz die Braut sich zu gewinnen, so erwachsen dem Heirathsvermittler Kezal allerlei Schwierigkeiten, seinen Plan durchzuführen. Er versucht es also mit List. Er verspricht Hans, den er für einen armen Schlucker hält, der sich bisher mit seiner Hände Arbeit sein Brot verdienen musste, 300 Gulden, wenn Hans seine hartnäckig behaupteten Rechte auf Marie aufgibt. Hans beschliesst den alten Fuchs zu prellen. Er verkauft ihm für die gebotene Summe die Braut, stellt aber die Bedingung, dass Marie keinen Andern heirathen dürfe, als „des Micha Sohn“. Der schlaue Heirathsvermittler jubilirt; denn das will er gerade: Mariechen soll ja den Stotterer Wenzel, des Micha Sohn, hei-

rathen. Aber Hans war der Schlauere von den beiden Contrahenten; er jubilirt ebenfalls; denn auch er ist ein Sohn des Micha und zwar aus des Vaters erster Ehe. Zwistigkeiten hatten ihm das elterliche Haus verleidet; er war in die Fremde gegangen und hatte sich ehrlich und redlich durchgeschlagen. Hans hat also die Braut an sich selbst verkauft. Schliesslich triumphirt er über Kezal; Marie wird, hochbeglückt, die Seine.

Das ist die Handlung der Oper. Indem sie der Textdichter auf 3 Acte vertheilte, musste er fürchten, eine Prokrustesdehnung an ihr vorzunehmen. Er suchte also und fand mehrere Episoden, die sich aus der Handlung zwanglos ergaben oder sich ihr ebenso zwanglos einfügen liessen und dem Ganzen als freundlicher Aufputz dienten. Eine von diesen Scenen ist z. B. der Aufzug der Comödianten und die komischen Jahrmarktproductionen der Kraftmenschen, Cannibalen und Tänzer. Man braucht nicht erst nach Böhmen zu gehen, man braucht nicht erst böhmisches Volksleben zu studiren, um sich von der Wirklichkeit dieses fahrenden Volkes, von der Existenz dieser Gaukler und Marktschreier und Possenreisser zu überzeugen. Sie gehören zum unveräusserlichen Fundus jeder Volksbelustigung. Sabina hat die Scenerie seiner Handlung in das böhmische Dorf und die Situation in die sogenannte „Fidlowacka“, ein bömisches Volksfest, verlegt, das

namentlich in der Prager Gegend im grossen Stil gefeiert wird. Dass dabei der Musik eine Hauptrolle zufällt, liegt bei dem eminent geselligen Charakter dieser Kunst auf der Hand; auf die leidenschaftliche Liebe des Böhmen zur Musik und auf seine angeborene hohe Begabung für diese Kunst sich zu beziehen, lag dem Textdichter nahe: schon aus rein künstlerischem Interesse für die musikalische Situation, die er dem Componisten schaffen wollte. Situation und Scenerie fand der Textdichter in der Wirklichkeit: vor den Thoren Prags. Seine eigene künstlerische Mission setzte erst ein, als er daran ging, das Milieu in individuelle Züge aufzulösen. Und in dieser Beziehung hat der Autor eine bedeutende dichterische Kraft bewiesen. Darf es schon ein origineller Einfall genannt werden, in einem musikalisch-dramatischen Kunstwerk einen Stotterer wie diesen Wenzel auftreten zu lassen, so hat der Dichter über den originellen Einfall hinaus in die Sphäre der lebensvollsten Charakteristik gegriffen, als er seinen Heirathsvermittler Kezal auf die Bühne stellte. Der dramatische Charakter, den er mit dieser prachtvollen, ebenso natürlichen wie ursprünglichen Figur geschaffen, ist ein in der Opernliteratur ganz neuer. Ein Vierteljahrhundert später sollte es Mascagni unternehmen, in seinem „Freund Fritz“ einen Heirathsvermittler auf die Bühne zu bringen. Aber wie matt ist dieser Rabbi Sichel

Grundidee in
Opus!

gegen unseren Kezal, den kraftstrotzenden, schlauen, geräuschvollen, rabulistischen, bald polternd-energisches, bald flötend-süßes Dorfkuppler! Seit Lortzing hatte man keinen ähnlich vollendeten Buffotypus mehr in der Oper gesehen. Die vollständige Originalität dieser beiden Gestalten, des Stotterers und des Heirathsvermittlers, würde allein hinreichen, dem Buche die Lebensfähigkeit zu sichern; ein viel weniger genialer Componist als Smetana hätte Arm in Arm mit diesen beiden Prachtkerlen sein Jahrhundert in die Schranken fordern können. Und die ausserordentliche, dramatisch wirksame Ursprünglichkeit dieser Typen bleibt ausschlaggebend für die ganze Handlung; unter dem Zwange ihrer *vis comica* vergisst man darauf, dass Marie und Hans keine neuen Erscheinungsformen, sondern vielmehr conventionell übernommene Gestalten sind. Die anderen Personen stehen in den Rollen, die ihnen in der Oeconomie der Handlung zugetheilt wurden, noch tiefer: sie bleiben Statisten erster Ordnung.

Die Musik, welche Smetana in diesem Werke aufgespeichert hat, ist ganz und gar auf den Ton der Volksthümlichkeit gestimmt. Mit einzelnen nationalen Tänzen, einer zündenden „Polka“ (im Finale des ersten Actes) und einem ausgelassenen „Furiant“ greift sie direct nach national-böhmischen Ausdrucksformen. Smetana aber war eine zu aristokratische und feinfühligte Künstlernatur, als dass

er in die volksthümlichen Tanzformen, die ihm das nationale Leben bot, den Schwerpunkt der musikalischen Schilderung gelegt hätte; wie jeder grosse Componist, stand auch er im Banne der dramatisch-musikalischen Situation. Smetana's Musik ist in diesem Sinne hoch-dramatisch; sie fixirt mit eigenartig erfundenen Motiven die Situation und folgt mit feiner Charakteristik allen Nuancen des scenischen Vorgangs. Wie ein empfindliches Aneroid auf die leisesten Schwankungen des Luftdrucks und der atmosphärischen Bewegungen reagirt, so zittert, so hebt und senkt sich unter dem fortwährend schwankenden Druck der dramatischen Spannung die melodische Curve seiner Musik. Die musikalische Charakteristik des Stotterers sowohl wie jene des Heirathsvermittlers sind Cabinetstücke des Humors. In der musikalischen Zeichnung des Letzteren zumal lebt der Geist Lortzing's. Wie treffend und ergötzlich weiss Smetana gleich in den ersten Worten Kezal's „Alles ist so gut wie richtig“ die zähe Beharrlichkeit zu schildern, mit welcher der fanatische Heirathsvermittler an seinem Plane hängt. Die Melodik Smetana's ist reizvoll: ein Musiciren aus innerstem Herzen heraus, ein Klang voll Seele und Empfindung, voll rührender Schlichtheit, voll Passion. Das Liebesduett zwischen Hans und Marie, in dem die Clarinetten so wonnig sich mischen mit dem Gesang der beiden Liebenden und von schwärmeri-

scher Empfindung überquellen, kennzeichnet die eine, die ruhige, rein lyrische Seite der Smetanischen Melodik; sie ist von deutscher Innigkeit be-seelt. Colorit und Rhythmik sind freilich überall slavisch; am auffälligsten tritt ihr böhmischer Charakter in den etwas bewegteren Sätzen hervor. Der Gesang Kezals:



Weiss ich doch ei - ne, die hat Du - ka - ten,



hat Du - ka - ten!

zählt in dieser Beziehung zu den hervorstechendsten Stücken der Oper. Von wahrhaft erquickender Frische ist die Chorlyrik des böhmischen Meisters. Wie lebenswürdig naiv, wie anmuthig klingt es uns entgegen:



Seht am Strauch die Knos - pe sprin - gen, hört die



Fesselnde Rhythmen und melodische Bildungen von jener überzeugenden Einfachheit und Prägnanz, auf der ihre Volksthümlichkeit beruht, stehen ihm in Hülle und Fülle zur Verfügung. Das sind Szenen, die dem wirklichen Leben abgelauscht sind. Die Musik Smetana's ist frisch, geistreich und doch staubfrei; sie ist naiv und kunstvoll, klangschön und inhaltsreich. Es ist sozusagen: Smetana, Sahne in ihr. Die Ouverture ist ein Meisterwerk, geist- und temperamentsprühend. Sie erhebt den Lustspielton in die Region eines idealen Ausdrucks. Die drei Themen dieser Ouverture sind voll köstlicher Frische. Mit jubelndem Klang, mit feurig-erregten Rhythmen setzt im strahlenden Fortissimo das ganze Orchester ein:

Vivacissimo.

Str.- u.
Holzinstr.



Dann tragen die Streichinstrumente ein prickelndes Fugato vor, dessen genial entworfenes Thema durch die drolligen, unwirschen Accente der ersten Takte, deren verschwirrendem Geflüster die anderen

nachfolgen, einen Stich von ergötzlichster, fast burlesker Komik erhält:



Es giebt in der Ouverturen-Literatur nur ein Seitenstück zu diesem sprühenden Satz: das fugirte Allegro der Zauberflöten-Ouverture. Das contrastirende Thema (in C-dur), eine reizende, lebensfreudige, dabei ein wenig coquette und leichtsinnige Terzenmelodie:



ist offenbar slavischen Ursprungs. Das Ganze athmet Gesundheit; ein Jauchzen voll Lebenslust, voll Lebensübermuth klingt uns aus dieser Ouverture entgegen. Es ist die Jugend, die daher stürmt. Wer freute sich nicht, der Jugend zu begegnen! Ibsens Baumeister Solness freilich fürchtet die Jugend; er empfindet Angst vor ihr. Er verstand es nicht, an der Jugend sich zu erfrischen, mit ihr jung zu sein Beides lehrt uns Smetana.



REGISTER.

A santa Lucia 254.
Abenteuer einer Neujahrsnacht
333.
Abert 90.
Aennchen von Tharau 380.
Afrikanerin 89.
Aïda 165.
Almohaden 90.
Arensen 331.
Asraël 78.
Auber 263.
Bajazzo 265.
Balfe 179.
Barbier von Bagdad 24.
Beethoven 5, 6, 81, 88, 123.
Berlioz 123.
Bismarck 20.
Bizet 73, 124, 360.
Boito 169.
Brüll 361, 372.
Bülow 232.
Carmen 74.
Cassilda 114.
Catalani 279, 297.
Cavalleria rusticana 74, 216.
Chabrier 132.

Columbus 77.
Cornelius 24.
Dafne 88, 272.
Desdurlyrik 74.
Dessauer, der alte 382.
Dingelstedt 29.
Dorfbarbier 7.
Dramma per musica 87, 198.
Duse 217.
Effect 125.
Erlanger 348.
Ernst, Herzog von Coburg 114.
Eroica 5.
Falstaff 176.
Faust 74.
Figaro 57.
Flotow 111.
Form 8.
Franchetti 77.
Französische Musik 122.
Freischütz 7, 84.
Freund Fritz 236, 393.
Freyhold 230.
Goetz 22.
Goldmark 63.

Gounod 74, 264.
Gouverneur von Tours 321.
Glöckchen des Eremiten 337.
Gravitationsgesetz 16.
Gringoir 372.
Gwendoline 132.

Haendel (Largo) 227.
Hanslick 164.
Hans Sachs 368.
Harmoniefremde Note 234.
Haushofer 281.
Haydn 8, 88.
Heraklit 11.
Heuberger 104, 333.
Hillern 297.
Hofmann 380.
Hochzeitsmorgen 309.
Hund des Aubry 267.

Jehan von Saintré 348.
Indra 111.
Jolanthe 143.

Kaskel 309.
Königin von Saba 69.
Kramer 267.
Kreutzer 120.

Lablach 180.
Leoncavallo 254, 264.
Lessing 68.
Levi 33.
Liebeskampf 307.
Lohengrin 13, 59, 75.
Lortzing 18, 368.
Lyrisches Drama 77, 145.

Maillart 337.
Manon 126, 288.
Mauuel Venegas 104.
Martha 111.
Marschner 18, 47, 218.
Mascagni 197.
Massenet 125, 293.
Matthaeuspasion 88.
Meistersinger 73, 360, 372, 388.
Mendelssohn 19, 114.
Mephistopheles 169.
Merlin 63.
Messenger 339.
Meyerbeer 89, 390.
Meyer-Helmund 307.
Milieu 192.
Mischstil 77, 87.
Modern 5.
Mottl 33.
Mozart 57, 88, 229.

Nägeli 14.
Naturmotive 75.
Neitzel 382.
Nessler 155, 332, 360.
Nicolai 178.
Nietzsche 190, 195, 317.

Oberon 75.
Operette 317.
Opernbücher 157.
Operntypen 73.
Otello 167.
Ouverture 46.

Paul Jean 358.
Pessimismus 60, 317.

Phantastik 280.

Platon 14.

Prolog 271.

Proudhon 17.

Puccini 279.

Rantzau 247.

Reinecke 321.

Rigoletto 160.

Ritter 361.

Romantik 59.

Rousseau 334.

Ruy-Blas-Ouverture 114.

Santuzza 230.

Schenk 7.

Schumann 19.

Smetana 360, 388.

Spätromantik 59.

Spiess 267.

Tasca 254.

Tragischer Accord 73.

Traviata 165.

Triole 232.

Tristan 73.

Troubadour 163.

Tschaikowsky 143.

Vampyr 18.

Verdi 158.

Verga 217.

Verkaufte Braut 388.

Verismus 190, 266.

Viola 331.

Wagner 12, 20, 59, 81, 88, 110,
123, 166, 177, 213, 215, 356,
360, 367, 372, 388.

Wally 297.

Weber 7, 84.

Wem die Krone 361.

Willis 280.

Wirth 12.

Zola 236.

Zwei Könige 339.

Von demselben Autor sind bisher u. A. erschienen:

Schriften:

Höllenbreughel als Erzieher. 9. Auflage.

(Carl Reissner, Leipzig.)

Bayreuther Fanfaren. (Carl Reissner, Leipzig.)

Führer durch Wagner's „Tannhäuser“ (Pariser Bearbeitung, 2. Auflage) und

Führer durch Wagner's „Meistersinger“.

(F. Reinboth, Leipzig.) Preis je 1 Mark.

Compositionen:

Twardowsky. Rhapsodie für grosses Orchester, Männerchor und Mezzosopran-Solo. (E. W. Fritzsche, Leipzig.) Partitur 10 Mark.

Suite caractéristique für grosses Orchester. Clavierarrangement „Strandbilder“. (Const. Wild, Leipzig.) 5 Mark.

Mondrondels. Phantastische Szenen aus A. Giraud's „Pierrot lunaire“. Für eine Singstimme u. Piano-forte. (E. W. Fritzsche, Leipzig.) Correcte Ausgabe in Einzelheften.

Sirenenlieder. Nach Dichtungen aus M. Haushofer's „Die Verbannten“. Für eine Singstimme und Pianoforte. (E. W. Fritzsche, Leipzig.) 4 Mark.



Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

Musikliteratur

aus dem Verlage von

Carl Reissner in Leipzig.



Deutsche Dichter

in ihren Beziehungen zur Musik

von

Alfred Bock.

Geheftet 4 M., eleg. gebunden 5 M.

Ueber dieses eigenartige, fesselnd geschriebene Buch, das in der Bücherei jedes Gebildeten vertreten sein sollte, äussert sich die Kritik:

Ein eigenartiges, gehaltvolles, hochinteressantes Buch, dessen Inhalt mehr als ein historisches Interesse besitzt. Der Verfasser, der seinen Stoff mit freiestem Ueberblick beherrscht, hat in seinen Charakteristiken nicht nur ungemein lebensvolle, fesselnde Schilderungen, sondern auch vollwerthige Beiträge zur Lebensgeschichte unserer grossen Dichter und zur Geschichte des deutschen Geistes überhaupt gegeben.

Hamburger Nachrichten.

Der Verfasser ist ein begeisterter Wagnerianer, was ihn aber keineswegs zu einer einseitigen Kritik veranlasst. Seine Hoffnung wird sich erfüllen, „dem Kunstliebhaber eine willkommene Anregung, dem Fachmann nützliche Fingerzeige geben zu können“.

Universum.

Das Buch bietet eine Fülle von Einblicken und Eindrücken, die selbst den Kenner unserer klassischen Literatur überraschen wird. Wir können das Buch von Alfred Bock allen Freunden der Musik und Literatur bestens empfehlen, da es auch äusserlich sich vortrefflich repräsentirt.

Berliner Börsencourier.

Mozarts Don Juan.

Von

Charles Gounod.

Autorisirte Uebersetzung

von

Adolf Klages.

Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

Der berühmte Componist des „Faust“, der einst als Knabe beim ersten Anhören des Don Juan aufs Tiefste ergriffen, mit Thränen in den Augen ausrief: „O Mutter, das ist wirklich Musik! Es ist, als ob ein Gott zu mir spräche,“ giebt hier in einer Sprache, die auch in der Uebersetzung noch als eine glänzende bezeichnet werden darf, voll glühender Begeisterung für den grossen deutschen Meister und sein unvergleichliches Werk die Eindrücke wieder, den dieses Wunder an Schönheit der Form, an Wahrheit des Ausdrucks, an treffender Charakteristik, an dramatischer Tiefe, an Reinheit des Stils und der Instrumentation in ihm hervorgerufen. Ist schon die Beschreibung der Ouverture ein Meisterstück geistvoller Interpretation, so zeigt sich der Autor in der Besprechung der Oper und all' ihrer Schönheiten im Einzelnen als ein Musikphilosoph, der, ohne dem Leser mit langen wissenschaftlichen Erörterungen beschwerlich zu fallen, alle Vorzüge dieser „Krone der Opern“ in helles Licht stellt. In Anbetracht des Umstands, dass diese Oper selten eine vollendete Wiedergabe erfährt, giebt der Verfasser in einem Anhang noch beherzigenswerthe Winke, das Tempo, den Takt, die Nuancierung, das Athmen, die Aussprache und die Orchesterleitung betreffend.

Neue Musik-Zeitung.

Charles Gounod hat sich mit dieser ebenso künstlerisch feinsinnigen wie mit hingebender Begeisterung und Liebe durchgeführten Analyse des „unvergleichlichen und unsterblichen Meisterwerkes Mozarts“ selbst ein hochehrendes Denkmal gesetzt. Der berühmte französische Musikdramatiker verehrt in der Don Juan-Partitur „eine Offenbarung, eine Art Verkörperung dramatischer und musikalischer Sündlosigkeit, ein Werk ohne Makel, vollkommen bis in's Einzelste“, sein Buch soll zunächst sein „ein

bescheidener Beweis der Verehrung und Dankbarkeit für das Genie, dem er die reinste, unwandelbarste Freude in seinem Leben als Musiker verdankt“, es wird aber auch sein eine willkommene Gabe für den jungen Componisten, den ausführenden Künstler und für jeden musikalisch Gebildeten, der am Verständniss und an der Begeisterung eines berufenen Meisters für die Krone aller Opern sein eigenes Empfinden abklären und vertiefen will.

Hamburger Nachrichten.

Das Wort Schumanns „Dass nur der Genius den Genius ganz verstehe“, enthält eigentlich eine bittere Wahrheit für alle Jene, welche keine Genies sind; der grösseren Hälfte der Menschheit ist damit ein Armuthszeugniss ausgestellt — so scheint es. Aber man darf es ruhig aussprechen, dass man das Genie sehr wohl ganz verstehen kann, ohne selbst ein Genie zu sein, weil jeder Mensch in irgend einer Beziehung etwas vom Genius an sich hat; nur eben jeder in seiner besonderen Art. Aber wie beim Ertönen von Saiten nur die gleichgestimmten mitklingen, so schaut und erkennt auch der Genius des einen Menschen nur einen verwandten Genius. Und so wird wohl auch Schumann seinen Ausspruch gemeint haben, denn Genie und Genius sind nicht immer siamesische Zwillinge. „Und hier zeige ich euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts anderes als Musik ist. Blickt auf Mozart! Seht seinen Don Juan! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisiren vermocht?“ So rief Richard Wagner, der Genie und Genius zugleich ist; und nun kommt Charles Gounod, ein Genius, und zeigt und zerlegt uns die reichste, überschwenglichste Fülle der im Don Juan enthaltenen Charakteristik in ihre Elemente, in ihre feinsten Einzelheiten! Sein Buch „Mozarts Don Juan“ gehört zu den lesenswerthesten Analysen unsers dramatischen Meisterwerkes. Und Gounod ist gewiss ein Berufener, unter den modernen Tonkünstlern nimmt er einen der ersten Plätze ein; sein „Faust“ hat ihm eine Popularität in Deutschland erworben, wie sie nur sehr wenigen fremden Componisten beschieden war. Auf den Ton dieser schönen Volksthümlichkeit ist auch seine Don Juan-Schrift abgestimmt, welche, die rechte Mitte innehaltend zwischen formaler Anschauung und Gefühlsästhetik, den Inhalt des Kunstwerkes zum Gegenstand einer feinsinnigen und interessanten Betrachtung erhebt. Einzelne Aussprüche Gounods über Mozart — obwohl ihrem gedanklichen Inhalte nach nicht ganz neu — charakterisiren in glücklicher Form das Wesen des klassischen Meisters.

Daheim.

VERDI

sein Leben und seine Werke.

Von

Arthur Pougin.

Deutsch von **Adolf Schulze.**

Geheftet 5 M., eleg. gebunden 6 M.

Der Name Verdi ist vom Begriffe „moderne Oper“ schwer zu trennen, und dieser Begriff ruft wieder das Bild einer ganzen Epoche, unserer Epoche, vor Augen, mit ihren Kämpfen, ihren Kühnheiten, ihrer Verwirrung und ihrer polemischen Besessenheit. — Welche Bedeutung aber der Name Verdi für den Begriff „moderne Oper“ hat, können wir weniger ermessen, als es in Verdi's Vaterland möglich ist, für welches er thatsächlich verhältnissmässig Neues hervorbrachte, welchem er zu einem musikalischen Fortschritt (allerdings ebenfalls relativer Art) verhalf. Was nämlich für uns nur eine Uebertragung der Errungenschaften anderer Nationen ist, gilt in Italien als Reform; anders lässt es die einseitige gegenwärtige Bildung jenes Volkes nicht erscheinen. Ebenso gilt beispielsweise eine Begleitung, die sich nicht bloss auf gebrochene Accordfiguren beschränkt, eine Harmonie, die sich an fremdartige Modulationen wagt, in Italien für wagnerisch, und man spricht bei solchem Anlasse schon von einer glücklichen Fusion der deutschen und der italienischen Schule: Verdi selbst ist, so darf man — glaube ich — annehmen, weniger ein Reformator, als ein Musiker von hoher Begabung und Intelligenz, dessen Blick über die Grenzen seiner Heimath reichte, ein sich ewig jung bleibendes Temperament, das auch im reiferen Alter sich dem Einflusse neuer Erscheinungen nicht zu entziehen wusste. Trotz der Versicherung seiner begeisterten Landsleute und manchen auswärtigen Kritikers kann man jedoch nicht gut zugeben, dass Verdi (selbst in seinen letzten Werken) sich die Nachahmung Wagners habe zu Schulden kommen lassen oder — nach anderer Auffassung — dass ihm eine solche geglückt sei; vielmehr erinnert uns sein Stil — trotz vieler selbständiger Züge, die er enthält — an die französische Schule und es kann diese die Abstammung von jenem Meyerbeer's nur schwer verleugnen.

Anerkennenswerth bleibt es immerhin, dass Verdi in sich hohes Selbstbewusstsein und Streben nach immer grösserer Vervollkommnung solcher Art zu vereinen wusste, dass weder der beschränkte Kreis, der ihn umgab, noch die blinde Begeisterung

und Vergötterung, welche, ihn auf Schritt und Tritt verfolgend, einen weniger starken Charakter hätten hemmen müssen, ihn zu beirren vermochten.

Durch die schlichte Aufzählung historischer Thatsachen lässt uns das vortreffliche Buch Pougin's diese Willensstärke erkennen und in die so äussere wie innere Entwicklung Verdi's blicken. Das Bild seiner Laufbahn, von der Wiege des Meisters bis zu dessen letzten Thaten, wird von einem Berichte des Uebersetzers über den letzterschienenen „Othello“ vervollständigt.

Pougin verfügt über eine klare, übersichtliche Darstellung, die nie ermüdend wirkt; er weiss einige anekdotische Episoden geschickt einzuflechten und berichtigt einige bisher irrthümlich feststehende Daten und Thatsachen von nicht geringer Wichtigkeit. Bemerkenswerth ist Pougin's vornehme Objectivität, die er durch das sich Enthalten jeder Kritik noch steigert. Es ist der absolute Historiker, der gewissenhafte Biograph, nicht der Aesthetiker, der Kritiker, der zu uns spricht. Und diese Art sich zu geben ist in einer Zeit, wo man wenig Absolutes leistet, aber desto mehr philosophirt, hauptsächlich aber mit billigem Aesthetisiren erstaunlich viel Worte verschwendet, nicht hoch genug anzuschlagen.

Neue Zeitschrift für Musik.

Der Lebens- und Entwicklungsgang Giuseppe Verdi's gehört ohne Frage zu den anziehendsten Partien der neueren Musikgeschichte. Eine enorme Popularität seiner Opern, die noch heute die Bühnen fast aller Culturvölker beherrschen, der grosse Einfluss, den seine künstlerische Wirksamkeit nicht nur auf die Gestaltung des Opernwesens in Italien selbst, sondern auch auf die musikalische Strömung im Allgemeinen ausgeübt hat — alles dies macht ihn zu einer Erscheinung, deren nähere Betrachtung durchaus gerechtfertigt und auch von grossem culturgeschichtlichen Interesse ist. Selbst für den Musiker von der „strengen Observanz“ ist der italienische Maëstro eine Künstler-Individualität, die hohe Achtung gebietet; er ist eine psychologische Merkwürdigkeit. Man denke nur an die grosse Wandlung, die sich in der Kunstanschauung des Meisters innerhalb der letzten 20 Jahre durch den Einfluss Wagners vollzogen und die in dem fast völligen Aufgeben der früheren einseitig nationalen Richtung zu Gunsten eines weit idealeren Kunstprinzips ihren beredten Ausdruck findet, und welche Werke gezeitigt hat, wie z. B. die Oper „Aïda“, das grosse „Requiem“ und seine Compositionen für Kammermusik. Die vorliegende Biographie, das Werk eines geistvollen Franzosen, aus authentischen Quellen geschöpft (persönliche Erinnerungen, Briefe, Tagebuchaufzeichnungen), dürfte auch in ihrem durchweg gelungenen deutschen Gewande eines grossen und dankbaren Leserkreises sicher sein. **Die Post.**

Bayreuther Fanfaren.

Von

Ferdinand Pfohl.

Mit Illustrationen, Künstlerporträts etc.

Elegant geheftet 1 M.

„Bayreuther Fanfaren“ nennen sich geistvolle Feuilletons von Ferdinand Pfohl, welche nicht nur die Opern Wagners, sondern auch die in Bayreuth beschäftigten Künstler witzig charakterisiren. Pfohl hat auch das Buch „Höllenbreughel als Erzieher“ verfasst, welches die vielbesprochene Schrift: „Rembrandt als Erzieher“ ungemein drastisch verhöhnt und bereits acht Auflagen erlebt hat. Er führt eine feine Klinge und seine Hiebe sitzen so, dass man immer dabei lachen kann. Zudem ist die von Carl Reissner in Leipzig verlegte Schrift reich mit netten Illustrationen versehen.

Neue Musik-Zeitung.

Es ist dies eine höchst amüsante Reminiscenz an die Bayreuther Festspieltage, mit ihren einzigen musikalischen Genüssen und grotesken Augenblickserscheinungen. Pfohl weiss beide Seiten des grossen Kunstphänomens zu würdigen. Seine Impressionen von „Parsifal“, „Tristan“ etc. sind ebenso poetisch und weihevoll, wie seine Schilderungen des Fremdenverkehrs und des Contrastes zwischen Philisterstädtchen und Grossweltgetriebe voll Humor und genrebildlichen Lebhaftigkeit sind. Die in den Text gefügten Illustrationen, meist Porträts der Künstler, Darstellungen von Bühnenscenen und Kleinstädtertypen rühren von einem feinen Griffel her. Der Leser wird das Büchlein nicht ohne Dank aus den Händen legen.

Pester Lloyd.

Eine Reihe von Feuilletons, deren freundlicher Erfolg beim Publikum den Autor bewogen hat, sie in einem Bändchen zu vereinigen. Er hat gut daran gethan. „Ich weiss nicht, was den Leuten eigentlich daran gefiel. Aber irgend etwas gefiel ihnen“, sagt er selbst über diese Herzensergüsse. Sie gefallen mir auch ausnehmend, und ich glaube, es ist die glückliche, fein berechnete Mischung von Scherz und Ernst daran schuld, der warme Herzenton auf der einen, die witzige und bei aller Eleganz der Ausdrucksform burschikos hemdärmelige Darstellung auf der anderen Seite.

Vossische Zeitung.

LEIPZIG



RAMM & SEEMANN.





Pfohl, Ferdinand

Die moderne Oper

Leipzig 1894

Mus.th. 2560

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657615-5